Vers oder Prosa im hohen Drama des achtzehnten Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät
an der Universität Leipzig

eingereicht von

Willy Grohmann

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

1914
Fr. Zeugner & Co., Liebertwolkwitz

Angenommen von der I. Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Köster und Sievers.

Leipzig, den 28. April 1914.

Der Procancellar.
Kirchner.

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

Einleitung 5
Gottsched 6
Joh. El. Schlegel 16
Die Schweizer und Klopstock 21
Baumgarten, Meier, Joh. Ad. Schlegel 26
Lessing 28
Zeitgenossen Lessings 36
Sturm und Drang 48
Vers oder Prosa in den beiden letzten Jahrzehnten 50
Schiller und Goethe 57

Der geistige Gehalt des hohen Dramas im 18. Jahrhundert war jahrzehntelang ausschliesslich für die Literaturwissenschaft Problem. Auf ihn allein gründeten sich die Versuche, das einzelne Werk zu begreifen, oder eine Mehrheit von Werken in Beziehung zu setzen. Die äussere Form wurde registriert, analysiert, endlich in Einzelfällen begründet, ihr Wechsel im Zusammenhang nicht untersucht.

Die Fassung des Themas: Vers oder Prosa im hohen Drama des achtzehnten Jahrhunderts deutet an, dass es sich um die Aufzeichnung einer Diskussion handelt. Die Meinungen über die Verwendbarkeit von Vers und Prosa für das hohe Drama im 18. Jahrhundert werden erörtert. Damit wird jede in dieser Zeit angewandte äussere Form erklärt; denn entweder ist sie Ergebnis eines Meinungsaustausches über formale Möglichkeiten oder Anregung dazu.

In jedem Falle ist unbedingt erforderlich, die Auffassung vom Wesen der poetischen und prosaischen Ausdrucksform und ihrem jeweiligen Verhältnis festzustellen. Nur so ergibt sich ein Massstab für die entwicklungsgeschichtliche Wertung der Meinungen und die Möglichkeit, an die Stelle der Aufzählung ihre Geschichte zu setzen.

Bei Anwendung dieser Methode wird sich zeigen, wie die Einsicht in das Wesen der äusseren Form, das Gefühl für den Unterschied von Vers und Prosa gewachsen ist. Die Interpretation der Aeusserungen kann somit dazu verhelfen, die Entwicklung des dichterischen Geistes im 18. Jahrhundert von einer anderen Seite her zu zeigen. Diese Möglichkeit gibt der Untersuchung im letzten Grunde Berechtigung und Sinn.

Es sollen nicht bloss die Dramen herangezogen werden, die man im Sinne der „haute tragédie“ hoch nennt, sondern alle, die dem tragischen Bedürfnis einer Generation gerecht werden wollen. Das Drama der Stürmer und Dränger z. B., das von ihnen selbst nie hoch genannt worden ist, wird berücksichtigt, weil es mit der Absicht, die ganze Welt zu umfassen, für die Genies die denkbar vollkommenste Form des Dramas ist.

Die Arbeit kann sich auf reiches Material stützen. Der eine Grund ist, dass im 18. Jahrhundert das moderne deutsche Drama entsteht und seit Gottsched Mittelpunkt des literarischen Interesses ist. Der andere, dass es gerade in dieser Zeit sehr ausgedehnte Debatten über die Probleme der Dichtkunst gibt. Diese Tatsache erklärt sich aus der vorwiegend rationalistischen Geisteshaltung in den Jahren von Gottsched bis Lessing, welche die Reflexion und die Kunst des Diskutierens aus-

bildet. Beide Fähigkeiten gehen nicht wieder verloren und begleiten in wechselnden Formen bis ans Ende des 18. Jahrhunderts jeden Schritt der dichterischen Entwicklung.

Mit Gottscheds Wirken setzt die Untersuchung ein, weil vorher ein Problem der äusseren Form im hohen Drama nicht existiert. Im 16. Jahrhundert sind Komödien und Tragödien in Sprechversen geschrieben. Für diese Verse ist nur die Silbenzahl, nicht Zahl und Lage der Akzente festgelegt. Nicht einmal in ihrem jambischen Tonfall liegt eine Absicht, sondern die rhythmische Eigenschaft unserer Sprache.[1]) Die Ausdrucksfähigkeit dieser Sprechverse ist für ihre Zeit so unbegrenzt, dass andere Verse, die unter dem Eindruck der lateinischen angewandt werden, eine zufällige Erscheinung bleiben.[2])

Um die Wende des 16. Jahrhunderts tritt eine Entfremdung zwischen Theater und Literatur ein. Seit den nur stofflich interessierenden Aufführungen der englischen Komödianten stehen textlich nicht kontrollierbare, teilweise improvisierte Darbietungen der Schaubühne nicht bühnenfähigen hohen Dramen gegenüber, deren Lebensfähigkeit durch Ursprung und Richtung von vornherein bedroht ist. Dieser Zwiespalt zerstört allmählich alle Möglichkeiten des Dramas.

Mit den englischen Komödianten bürgert sich auf dem Theater die Prosa ein. Für das hohe Drama wird von den Franzosen mit der geistigen Haltung und Struktur der Alexandriner übernommen. Diese Form, die im 17. Jahrhundert keine Gelegenheit hat, auf dem öffentlichen Theater ihre Brauchbarkeit zu beweisen, bleibt unbestritten. Ein paar Aeusserungen über andere formale Möglichkeiten sind ohne Zusammenhang und führen zu keiner Diskussion.[3]) Das Theater steht jenseits aller Anforderungen der Kunst, die Schauspieldichtung ignoriert die Forderungen der Bühne. Damit wird ein Meinungsaustausch über die Form des Dramas überflüssig.

Gottsched erkennt als erster, dass Theater und Literatur in Wechselwirkung stehen müssen, wenn ein lebensfähiges Schauspiel entstehen soll. Auf der Basis dieser Erkenntnis entsteht das moderne Drama. Die äussere Form wird jetzt erst diskutabel, weil nun Dichter, Schauspieler und Publikum gemeinsam an dem Problem der Form interessiert sind und eine Lösung suchen müssen.

Die Jahre um 1730 eignen sich ferner deshalb als Grenze, weil Gottsched in dieser Zeit zum ersten Male wieder die Meinungen über das Dichten in dogmatischer Form zusammenfasst und damit den Anstoss zu einer Auseinandersetzung über Fragen der Dichtkunst gibt.

Gottsched.

Gottsched hat die Alexandrinertragödie auf dem Theater eingebürgert. Gegen das Ende des 17. Jahrhunderts war bereits der Versuch gemacht worden, regelmässige Kunstdramen aufzuführen. Kormart hatte seine Bearbeitung französischer Alexandrinertragödien in Leipzig dar-

stellen lassen.[4]) Sie waren noch in Prosa, offenbar aus Rücksicht auf Schauspieler und Publikum. Ein paar Alexandrinerübersetzungen waren in den neunziger Jahren in Braunschweig aufgeführt worden, aber nur vor dem Hof.[5]) An diese ersten Versuche hat Gottsched ein Menschenalter später ganz bewusst angeknüpft.[6]) In der Zwischenzeit werden Kunstdramen nicht gespielt, nicht einmal zum Lesen geschrieben oder übersetzt.

Um die Mitte der zwanziger Jahre tritt eine Aenderung ein. In der „Chronologie des deutschen Theaters" von Chr. H. Schmid wird für das Jahr 1724 eine Uebersetzung aus dem Französischen angezeigt, der „Cinna".[7]) 1725 findet sich zum ersten Male in einer Zeitschrift, im „Parnassus Boicus", die Forderung, eine Verbindung zwischen Literatur und Theater wieder herzustellen. Nichts anderes bedeutet die Abwehr der Prosa und Improvisation, nichts anderes der Hinweis auf die Notwendigkeit eines Theaterstücks in gebundener Form: „In unsrer teutschen Sprach solle man hierinn allerdings den Römern nachfolgen | [Jamben und Spondeen anwenden] dann ohne gebundne Red | nur dasjenige daher plauderen | was in das Maul kommet | ist eine Pritschmaisterey | nit würdig | dass ein gelehrtes Ohr zuhöre. . ." [8]) Im gleichen Jahre regt König in Dresden die Aufführung einer Versübersetzung des „Regulus" durch die Hofmannsche Truppe an,[9]) die ein Jahr vorher Langes „Cid", allerdings in Prosa aufgelöst, gespielt hatte.[10]) Gottsched sieht damals noch in König einen Mitstrebenden. Der Dresdner Erfolg bleibt nicht ohne Wirkung auf seine Pläne.[11]) Er fordert noch im Jahre 1725 Hofmann auf, regelmässige Stücke zu spielen, ganz besonders die Trauerspiele des Gryphius, erhält aber zur Antwort, man würde solche Stücke in Versen nicht mehr sehen wollen.[12]) Als Gottsched sieben Jahre später seinen „Cato" drucken lässt, hat das Versdrama noch wenig Boden gewonnen. In der Vorrede glaubt er sich wegen der gebundenen Form entschuldigen zu müssen: „Ich unterstehe mich, eine Tragödie in Versen drucken zu lassen, und zwar zu einer solchen Zeit, da diese Art von Gedichten in Deutschland seit dreissig und mehr Jahren ganz ins Vergessen gerathen und nur seit kurzen auf unsrer Schaubühne sich wieder zu zeigen angefangen hat. Diese Verwegenheit ist in der That so gross, dass ich mich deswegen ausführlich entschuldigen muss." [13])

In den damals existierenden Zeitschriften finden die Bestrebungen, das gebundene Drama auf dem Theater einzuführen, keine Förderung. Die deutschen „Acta Eruditorum" (1712—39), die „Zeitungen von gelehrten Sachen" (1715—34), der „Patriot" (1724—26), die schon literarischen Charakter tragenden „Vernünftigen Tadlerinnen" (Januar 1725 bis Dezember 1726), der „Biedermann" (1728— 29) gehen auf diese Frage nicht ein, der „Parnassus Boicus" (1722—27) nur an einer Stelle. Ein Theaterdirektor, Hofmanns Nachfolger Neuber, hilft mit Uneigennützigkeit Gottscheds Pläne verwirklichen. Wie schwierig das gewesen ist, erhellt aus seinen Briefen an Gottsched. Aus Hamburg schreibt er: „Man klagt

nur über eine ungewisse unbekannte versteckte Dunkelheit, welche verursacht, dass der Zuschauer nicht sogleich alles verstehen kann, was gesagt wird.“ [14]) Allmählich jedoch werden „die Vornehmen“ gewonnen; [15]) der Pöbel zieht sich zurück, er konnte bei diesen Darbietungen nicht mehr auf die Kosten kommen. Die neue Zusammensetzung des Publikums ermöglicht letzten Endes den Erfolg der Reform.

Trotzdem wäre sie von kurzer Dauer und ohne entscheidende Bedeutung für die Aufnahme des hohen Dramas in Versen gewesen, wenn nicht eine genügende Anzahl regelmässiger Dramen für die Aufführung allmählich beschafft worden wäre. [16]) Um die Mitte der dreissiger Jahre ist diesem Mangel abgeholfen. Am 9. Dezember 1737 schreibt Gottsched an Manteuffel, die Neubersche Truppe habe ihre Schaubühne „ganz auf den französischen Fuss gesetzet“ und sei imstande, mehr als 50 bis 60 regelmässige Stücke vorzustellen. [17]) Die Angabe „50 bis 60 Stücke“ ist freilich zu hoch gegriffen. [18]) Kontrollierbar ist das Verzeichnis in den „Critischen Beyträgen“, das 27 von Neuber dargestellte Tragödien anführt. [19]) Gottscheds sechsbändige Sammlung (1740—45) sollte dem Erfolg eine lange Dauer sichern.

Dieser Ueberblick zeigt einmal, dass Gottscheds Einführung des regelmässigen Dramas in gebundener Form auf dem Theater an Verwandtes anknüpfen kann, und dass sie mit den Forderungen der Zeit im Einklang steht. Das Spektakelstück hat sich überlebt. Dass gleichzeitig andernorts dieselben Bestrebungen vorhanden sind, dass ein Theaterdirektor sich in den Dienst der Reform stellt und ein Publikum sich findet, erweist diese Reform als zeitgemäss. Ihr Erfolg erklärt sich so, nicht allein aus der Energie Gottscheds.

Die Reform gehört in diesen Zusammenhang. Sie ist die Grundlage für die Diskussion über die äussere Form im hohen Drama, weil durch sie Dichter, Schauspieler und Publikum zur Lösung dieses Problems herangezogen werden, und bestimmt im Anfange die Richtung der Erörterung. Gottsched hat nicht geschwankt, ob er den Vers für das Theater beibehalten solle, weil er den Zusammenhang von Theater und Literatur betont, und weil das Literaturdrama nach dem Muster der damals als vollkommen geltenden französischen Tragödie verfasst und demzufolge in Versen geschrieben ist.

Gottsched hat für das hohe Drama den Alexandriner gewählt. Dass er an einen andern Vers gar nicht denkt, hat innere Gründe. Der Alexandriner ist in Deutschland seinem Ursprung und Ausdruck nach etwas ganz anderes als in Frankreich. Hier entsprach er seit einem halben Jahrtausend dem logischen Temperament des französischen Geistes und der französischen Sprache. Seine Ausdrucksfähigkeit war nicht geringer als die des deutschen Sprechverses. In Deutschland erfährt dieser Vers aus dem rationalistischen Geist der Dichtung und Sprache in der Zeit der Uebernahme eine Umwandlung. Mit seinem regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung, seiner Silbenzählung, Zweischenklig-

keit und paarweisen Bindung dokumentiert er sich in der deutschen Sprache als ein logisches Gebilde und ist am besten imstande, eine Absicht des Verstandes auszudrücken. Das verlangt das rationalistische Dichten vom Vers; eine Bewegung der Seele hat er nicht mehr wiederzugeben. Seine Lebensdauer in Deutschland wäre somit abhängig von der Herrschaft des Rationalismus. Die Untersuchung der Diskussion über die Form des hohen Dramas wird über die Richtigkeit dieser Hypothese entscheiden.

Die durchaus rationalistische Geisteshaltung muss Gottsched unbedenklich den Alexandriner als die einzig natürliche, der Art seines Dichtens entsprechende Ausdrucksform wählen lassen.

Selbst wenn die Engländer seine Forderung der formalen Richtigkeit nicht enttäuscht hätten und ihm Vorbild geworden wären, zum Blankvers hätte er sich auch dann ebensowenig entschliessen können wie der vorurteilslose, an der Shakespeareschen Mannigfaltigkeit sich freuende Uebersetzer des „Julius Cäsar", Wilhelm von Borck.[20]) Man empfand, wie seiner Zeit Voltaire,[21]) die Ungebundenheit des Blankverses, die durch Enjambement und freie Cäsur entsteht, als etwas Negatives. Da Gottsched aus rationalistischem Formgefühl die freie Cäsur in Versen ablehnt,[22]) Enjambement nur in beschränktem Masse zulässt,[23]) kann die englische Form des Blankverses für ihn gar nicht in Betracht kommen. In den wenigen Gedichten, in denen er den fünffüssigen Jambus anwendet, baut er ihn nach dem Muster der vers communs mit Cäsur nach der zweiten Hebung.[24]) Der Geist der Dichtung und der Sprache ist für einen anderen Vers als den Alexandriner noch nicht reif. Deshalb behält Gottsched diesen bei, obwohl er schon ganz früh seine Nachteile erkennt. In der „Critischen Dichtkunst" zieht er die reimlosen Trauerspiele der Engländer den Dramen der Franzosen vor, die „lauter reimende Helden aufs Theatrum stellen", und verspricht gegen den Strom zu schwimmen, wenn er einmal ein Trauerspiel machen würde.[25])

Im ersten Band der „Critischen Beyträge" sagt er: „Was auch die Trauerspiele und überhaupt die theatralischen Gedichte anlangt, so würde es sehr gut seyn, wenn man darinn das verdrüssliche Reimen abschaffete: Weil es in solchen Vorstellungen menschlicher Handlungen ebenso unnatürlich klinget, als das unaufhörliche Singen in den Opern".[26]) Einige Jahre später hält er in einem Brief an Manteuffel[27]) es für möglich, ein Dichter könne einmal kommen, „der Geschicke, Feuer und Herz genug hätte, ein Heldengedichte oder ein Trauerspiel ohne Reime zu machen." Wir seien imstande, „alle Versarten der alten Griechen und Römer nachzumachen und das Gehör durch das Sylbenmass zu vergnügen, was der Franzose nicht kann oder nicht will".

Trotz dieser Einsichten emanzipiert sich Gottsched ein einziges Mal von dem gereimten Alexandriner in der theatralischen Dichtung. Er gibt im ersten Band der „Critischen Beyträge" die Probe einer Cato-Uebersetzung in reimlosen Alexandrinern.[28]) Diesen Versuch hat er

nicht wiederholt und von 1738 an so energisch gegen den reimlosen Alexandriner Front gemacht, dass man ihn als Reimklingler beschimpfte. Sehr mit Unrecht, denn ein Alexandriner ohne Reim ist ebensowenig ein Alexandriner, wie ein jambischer Sechstakter.

Gottscheds Auffassung vom Wesen des Verses ist bedingt durch die herrschenden Meinungen seiner Zeit und die Art seines Schaffens.

1754 betont er bei der Herausgabe des Auszugs aus Batteux' „Schönen Künsten aus dem einzigen Grundsatze der Nachahmung hergeleitet" mit Genugtuung: „Als ich 1730 den Grundsatz der Alten von der Nachahmung vortrug, schien er ganz Deutschland neu und fremde zu seyn. Jedermann meinte, die Poesie sey eine Kunst, Verse zu machen und weiter nichts. Alle unsre vorigen Dichtkünste hatten so gelehrt."[29]) Die überschätzende Auffassung des Verses als Wesen der Dichtkunst bekämpft er. Die blosse Abfassung in Versen mache noch kein Gedicht. Wolle man erkennen, ob etwas poetisch abgefasst sei, so müsse man nach dem Rate des Horaz Metrum und Reime auflösen. Wenn dann noch aus den Worten poetischer Geist spreche, sei den Kunstforderungen Genüge getan.[30]) Neben der Polemik hat seine Auffassung vom Wesen des Dichtens diese Verkennung der Form bedingt.

Das Prinzip der wahren poetischen Form vertritt der bloss formalistischen Verskunst und der leicht formlosen Naturnachahmung gegenüber für Gottsched die Schreibart. In ihr äussere sich die Art zu denken. Da diese Poesie und Prosa unterscheide, spreche in der Schreibart sich der dichterische Geist aus.[31]) Gottsched macht sie abhängig vom Inhalt der Dichtung. Infolgedessen scheidet er wie seine Zeitgenossen und Vorgänger seit Opitz die Tragödie von den anderen Theatergattungen hinsichtlich des Stils. Dem erhabenen Gegenstand und den hohen Personen in der Tragödie entspreche eine hohe Schreibart, dem Alltagsleben in der Komödie eine niedrige.[32])

Der Vers dagegen steht bei Gottsched in keiner inneren Beziehung zum Dichten und zum Gegenstand der Dichtung. Für Tragödie und Komödie, die nach seiner und seiner Zeitgenossen Auffassung einen diametral entgegengesetzten Inhalt haben, fordert er unterschiedslos: „Tragödien und Comödien können und sollen von rechtswegen in einer leichten Art von Versen geschrieben seyn; damit sie von der gemeinen Sprache nicht mercklich unterschieden, und doch einigermassen zierlicher als der tägliche Umgang der Leute seyn möge." Vom Reim in Tragödie und Komödie rät er ab: „Die Reime klingen immer gar zu studiert und erinnern ihn [den Zuschauer] ohn Unterlass, dass er nur in der Komödie sey . . ."[33]).

Der Vers soll „leicht" sein, damit die Entfernung von der Wirklichkeit nicht zu gross werde. Auf keinen Fall dürfe sie so gross sein, dass dem Zuhörer Zweifel an der Wahrscheinlichkeit der Handlung kommen könnten. Die moralische Wirkung, in der Gottsched das höchste Ziel

des Schauspiels sieht,[34]) könnte dadurch untergraben werden. Denn moralisch wirken könne nur eine Handlung, die dem Zuschauer wirklich zu sein scheine.

Welche Gründe können Gottsched bestimmt haben, den Vers beizubehalten, der unter Umständen der höchsten Absicht der Tragödie gefährlich werden konnte?

In der „Critischen Dichtkunst" findet sich in der die einzelnen Gattungen behandelnden zweiten Hälfte keine verslose Dichtungsart. Der Vers gilt offenbar als notwendige Voraussetzung für alles Poetische. Er ist nicht das Wesentliche, aber etwas Zugehöriges, ohne das Vollkommenheit des poetischen Werkes nicht zu erreichen ist. Das Fehlen des Verses kann nur von grossen Dichtern durch andere poetische Vorzüge, hohe Gedanken und vortrefflichen Stil, ausgeglichen werden.[35]) Wenn Gottsched Fénelons „Télémaque" ein grosses Kunstwerk nennt, so tut er das nicht in der Erkenntnis, dass Prosa eine vollwertige Kunstform ist, sondern weil er glaubt, das Wesen des Poetischen sei in diesem besonderen Falle von Fénelon in so vollkommener Form durch den Stil ausgedrückt, dass auf den Vers verzichtet werden könne. Vierzig Jahre später bringt es ein Gottsched-Epigone, Trautzschen, fertig, im Vorwort zu seinem „Deutschen Theater" in demselben Geiste zu erklären: „Belisar, ein Drama, sollte in Versen, so wie es der Inhalt zu erfordern scheint, einem zweiten Bande einverleibt werden. Allein mein Verleger verlangte die Verstärkung des gegenwärtigen und ich habe dasselbe inzwischen durch die Schreibart so viel zu heben gesucht, als dieses historische Sujet selbst über das gemeine Leben erhaben ist."[36])

Gottscheds Auffassung vom Vers deckt sich in dieser Beziehung mit der Racines in der Abhandlung „Von dem Wesen der Dichtkunst", die in den „Hällischen Bemühungen" 1744 von einem Gottschedianer übersetzt erscheint.[37]) Dichten sei nicht Versemachen. Das Wesentliche an der Poesie sei die Begeisterung. Aber „Ein Werk, das von Begeisterung voll, ist wenn ihm die Verse fehlen, kein Gedicht zu nennen."

Der Vers als etwas Dazugehöriges hat einmal rein äussere Vorzüge. Er beweist ein Können, das von Gottsched völlig handwerksmässig aufgefasst ist. In den „Vernünftigen Tadlerinnen" nennt er den Vers eine Marter für kleine Geister und rät ihnen, sich lieber der Prosa zu bedienen. Und in der „Critischen Dichtkunst"[38]) vergleicht er die schwierige Tätigkeit des Versemachens mit dem Seiltanzen. Die Freude des Zuschauers an dem Seiltänzer, der seine gefahrvolle Kunst beherrscht, setzt Gottsched in Parallele zu dem Vergnügen, das man an einem geschickten Versemacher habe. „Sein richtiges Sylbenmass ist das Seil, darauf er ohne Fehltritt einhergehen muss. So offt er vorbeytritt, ist es uns zuwieder; nicht anders, als wenn der Seiltänzer vom Seile fällt . . . So bald man ihm aber eine grössere Freyheit, die Sprache zu verstümmeln, verstattet; wird es gar keine Kunst mehr seyn, Verse zu machen . . ." Je grösser die überwundene Schwierigkeit sei, um so grösser sei die Freude des Zuschauers.

Eine zweite Quelle des Vergnügens ist bei Anwendung des Verses für Gottsched der Wohlklang. Er sieht in ihm das sinnliche, belustigende Element der Poesie [39]) und setzt es zum Ziel der Dichtung, der moralischen Wirkung, in Beziehung. Er hat beobachtet, dass der Wohlklang der Verse eine erstaunliche Kraft in den Gemütern der Menschen hat und bisweilen rechte Wunder tut.[40]) Der Vers ist demnach geeignet, durch seine Wirkung auf das Gemüt den Menschen für moralische Eindrücke empfänglich zu machen. Der Vers wird so zum rhetorischen Mittel und hilft mit die lehrhafte Absicht der Dichtung durchführen.

Ferner ist der Vers ein Mittel des Stils. Die poetische Art zu denken, drückt sich im Stil aus. Der Stil aber darf bei ungebundener Form nicht zu poetisch sein.[41]) Erst wenn Verse dazu kommen, kann er sich voll entfalten. Sogar „die natürliche oder niedrige Schreibart eines Poeten" hat bei gebundener Form das Recht auf einige „Zierrathe der Gedanken" [42]). Bei Erwähnung der prosaischen Uebersetzungen der Franzosen schreibt er in der „Critischen Dichtkunst": „Diese rauben nun den Originalien die Hälfte ihrer Schönheit, weil die ungebundene Rede niemals so viel Feuer, Geist und Nachdruck haben kann, als die harmonische Schreibart der Poeten." [43]) Der Vers gibt also dem Stil die Möglichkeit grösserer Intensität.

Der Vers als Mittel, die Improvisation der Schauspieler zu verhindern, sie zu genauem Memorieren zu veranlassen, wird Gottsched mit bestimmt haben, ihm den Vorzug vor der Prosa zu geben.

Bei Gottsched ist der Vers also nicht mehr Wesen der Dichtung, nicht Prinzip der dichterischen Form, sondern eine Voraussetzung technischer, handwerklicher Natur. Sein Sinn erschöpft sich nicht in der Belustigung, sie ist von untergeordneter Bedeutung. Der Vers ist Mittel, und zwar in dreifacher Beziehung: Er unterstützt den Endzweck der Dichtung, die Moral. Er fördert den Ausdruck des poetischen Denkens, den Stil. Er unterbindet die Improvisation und beeinflusst damit die Kunst des Schauspielers.

Die Prosa ist noch nicht als Kunstform begriffen. Vollkommenheit der Dichtung ist in ungebundener Form schwer zu erreichen. „Vernunft" und „Reim", in unserer Terminologie: dichterischer Geist und Vers, sind dazu nötig.[44]) Das Verhältnis von Vers und Prosa ist ein quantitatives. Der Vers ist der Prosa durch eine Summe von Vorzügen überlegen.

An Gottscheds Auffassung der Form im Drama hätte die Diskussion anknüpfen können. Angriff und Verteidigung tritt, der Veranlagung der Beteiligten entsprechend, anfangs an die Stelle des wechselseitig fördernden Meinungsaustausches. Der Erfolg ist darum nur gering.

Den ersten Angriff unternimmt ein Freund der Oper in Hamburg, Hudemann. Der Einfluss der Oper, die sich in dieser Stadt reicher entfaltet hatte als anderswo, zeigt sich in seinen künstlerischen Erwägungen. Als Zweck des Dichtens bezeichnet er mit Berufung auf La Motte das

Gefallen. Lebhaftigkeit und Mannigfaltigkeit sollen zu diesem Ziel verhelfen. Weil die Oper die grösste Abwechslung bietet, ist sie der Tragödie und Komödie vorzuziehen. Den im Vorbericht zu „Constantinus“ ausgesprochenen Grundsatz der Kunst „variatio delectat“ wendet er auch auf die äussere Form an. Der Alexandriner sei ein einförmig langes Silbenmass und falle auf die Dauer den Ohren höchst beschwerlich. Die abwechselnd langen und kurzen Verse, welche in der Oper verwendet werden, hält er für belustigender und ausdrucksfähiger.[45]) Die Belustigung spielt bei Gottsched in der Dichtung eine untergeordnete Rolle. Ausserdem glaubt er nicht, dass an wechselndem Versmass die Zuschauer Freude haben können.[46]) Und in der „Critischen Dichtkunst“ sagt er: „dass ein Dichter zum wenigsten denn, wenn er Verse macht, die volle Stärke der Leidenschaft nicht empfinden kann . . . Der Affekt muss schon ziemlich gestillet sein, wenn man die Feder zur Hand nehmen und seine Klagen in einen ordentlichen Zusammenhang vorstellen will.[47])“ Folglich kann er den Alexandriner nicht als ausdrucksarm empfinden. Durch den Druck seines „Cato“ glaubt er vorläufig einige Vorwürfe entkräften zu können.[48]) Im dritten Band der „Critischen Beyträge“ weist er sie zurück.[49]) Er beurteilt dort Hudemanns „Proben“ und lehnt vom Wahrscheinlichkeitsstandpunkte aus die opernmässigen Verse ab. Sie entfernten sich mit der zu grossen Anzahl von Reimen zu sehr von der Prosa und wirkten unnatürlich. Die langen Zeilen der tragischen Verse werde man so gewöhnt, dass man kaum noch merke, dass es Verse seien. Die von Hudemann angeführten Vorteile der wechselnden Verse kann Gottsched nicht als solche anerkennen. Der Alexandriner bleibt für ihn der einzig in Betracht kommende Vers. Durch Gottscheds Kritik bekennt Hudemann eine grosse Umwandlung seiner Gedanken erfahren zu haben.[50]) Er übersetzt sogar, als er die Neuberin in Hamburg Alexandriner auf der Bühne hatte sprechen hören, Racines „Phädra“ in Alexandriner und bittet Gottsched Ende 1735, sie zum Druck zu geben.[51])

Im dritten Jahrgang der „Critischen Beyträge“ (1734) benutzt Gottsched nochmals die Gelegenheit, in einer Kritik die opernmässigen Verse für die Tragödie entschieden abzulehnen.[52]) Der Frankfurter Ratsherr Uffenbach hatte sich in seiner „Gesammleten Nebenarbeit“ (1733)[53]) gegen den Alexandriner erklärt, die Deklamation der Alexandrinertragödie eine „hergeschlapperte Rede“ genannt und in einem aus dem Holländischen übersetzten Nachspiel kurze madrigalische Verse angewandt.

1740 übersetzt Gottsched im sechsten Band der „Critischen Beyträge“ aus Muratori wohl absichtlich gerade das Stück, in dem die madrigalischen Verse ungeeignet genannt werden für das gesetzte Wesen und für die Unterredungen der Tragödie.[54])

Noch längere Verszeilen als die des Alexandriners hätten Gottsched für die Tragödie geeignet erscheinen müssen, weil bei ihnen die Annäherung an die Prosa besonders gross ist. Er befürwortet aber in den „Critischen Beyträgen“ 1735 den achttaktigen Jambus, den Uffenbach

für die Komödie vorgeschlagen hatte, nur für das Lustspiel als bequem wegen seiner Natürlichkeit.[55]) Für die Tragödie lehnt er ihn ab. In einer Rezension der „Alzire"-Uebersetzung von Kopp (1738) bedauert er seine Anwendung.[56]) Die zu grosse Annäherung an die Prosa wird ihm mit dem hohen Stil der Tragödie schwer vereinbar erschienen sein.

Umso überraschender ist die Veröffentlichung einer Prosaübersetzung des Addisonschen „Cato" durch die Freundin Gottscheds im Jahre 1735.[57]) Gottsched ist offenbar völlig einverstanden gewesen. In der „Erinnerung bey der neuen Auflage" seines „Cato" zeigt er die Uebersetzung an. Zwei Bemerkungen können den Grund für die Prosa finden helfen. In der „Erinnerung" sagt Gottsched, man würde daraus die Abhängigkeit seines „Cato" von dem Addisons kontrollieren können. Er behauptete die Originalität seiner Tragödie und hoffte vielleicht, die wörtliche Uebersetzung des „Cato" würde die Richtigkeit seiner Behauptung am besten beweisen. Eine möglichst wörtliche Uebersetzung scheint beabsichtigt gewesen zu sein. In der Vorrede sagt die Uebersetzerin, Verse hätten eine zu grosse Entfernung vom Original bedingt. Diese Bemerkung, die mit dem Streben nach Treue die Prosa rechtfertigt, ist für diese Zeit ungewöhnlich. In der Vorrede zur „Iphigenie" (1734) gibt Gottsched unbedenklich zu: „Der Zwang des deutschen Sylbenmaasses und der Reime wird mich auch oft genöthiget haben, da von meinem Grundtexte abzuweichen, wo ich ihn sonst noch wohl erreichet hätte, wenn ich in ungebundener Rede hätte übersetzen sollen." Der Gedanke, auf den Vers zu verzichten zu Gunsten der Treue, kommt ihm gar nicht.[58]) Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass der Sinn der Prosaübersetzung lediglich wissenschaftlicher Art ist, Addisons „Cato" vermitteln und den Vergleich mit Gottscheds Original ermöglichen soll.

Die Uebersetzung lässt sich zweitens als künstlerisches Experiment deuten. Wiederholt bedauert Gottsched im Anfang der dreissiger Jahre, dass in Alexandrinertragödien der Reim unvermeidlich sei.[59]) Ohne ihn aber ist der Alexandriner ein Unding. Gottscheds Versuch einer „Cato"-Uebersetzung in ungereimten Alexandrinern umfasst offenbar aus diesem Grund nur ein paar Szenen,[60]) ebenso die reimlose „Zaïre"-Uebersetzung seiner Freundin.[61]) 1740, also fünf Jahre später, ist seine Abneigung gegen reimlose Verse so gross geworden, dass er im sechsten Band der „Critischen Beyträge" fordert, man solle gereimte Verse anwenden oder in Prosa schreiben. Bei der Absicht, den Reim im Trauerspiel zu umgehen, bleibt für Gottsched nur die Prosa übrig. Sollte der „Cato" etwa zeigen, wie weit eine Tragödie in ungebundner Form allein durch die poetische Schreibweise vollkommen sein kann? Als Vorteil musste Gottsched empfinden, dass einige Mängel, die der Zwang des Silbenmasses und des Reims seiner Ansicht nach stets im Gefolge hat, wegfielen.[58]) In den „Beyträgen" hat Straube fünf Jahre später die Möglichkeit der Prosatragödie erwogen. Die Tatsache, dass man „kein gutes Trauerspiel in ungebundener Rede vorstellen gesehen" habe, macht

er dafür verantwortlich, dass uns gereimte Tragödien noch erträglich wären.[62]) Sollte Gottsched wie sein Schüler Straube an die Möglichkeit einer Aenderung in diesem Punkte gedacht haben? Seine Stellung in der Literatur war damals noch so unangefochten, dass er den Mut zu einem solchen Experiment gehabt haben könnte. Die literarische Konstellation ändert sich aber Ende der dreissiger Jahre. Gottsched gerät in eine Defensivstellung und wird ein immer hartnäckigerer Anwalt der französierenden Alexandrinertragödie.

In einem Punkte entwickelt er sich jedoch scheinbar weiter, indem er Anregungen aus dem Streit über die Form der Komödie verwendet, der zwischen Straube und Schlegel in den „Critischen Beyträgen" zum Austrag kam.

Der Komödie hat Gottsched anfangs fern gestanden. Erst durch die Tätigkeit seiner Frau kommt er dieser Literaturgattung und dem Problem ihrer Form näher. Nachdem er Verse,[63]) eventuell ohne Reim,[64]) die sich der Prosa nähernden achttaktigen Jamben, vorgeschlagen hatte,[65]) lässt er 1740, durch die Lustspieldichtung überholt, von Straube in den „Critischen Beyträgen" die Prosakomödie verteidigen.[66])

Straube tut es, gestützt auf Fontenelle, vom Standpunkte der Wahrscheinlichkeit und der durch sie bedingten Moral aus.[67]) [S. auch [77]]

Eine Begründung der Anwendung des Verses im Trauerspiel kann er nicht umgehen. Die Hoheit der auftretenden Personen rechtfertige ihn. Von ihren Handlungen und Gesprächen seien wir weit entfernt. Sie seien wie aus den elysäischen Feldern zurückgerufen. Wir stellten sie uns vor als Leute, die einen fremden und prächtigen Ausdruck haben, viel mehr Verstand und Licht als wir. Die Personen in Trauerspielen könnten, da es Fürsten ohne Umgang mit gewöhnlichen Menschen seien, zu Dichtern gemacht werden.

Straube stellt der Prosa der Komödie in der Tragödie den Vers als Folge des hohen Gegenstandes und des erhabenen Stils gegenüber. Er nimmt also einen ursächlichen Zusammenhang zwischen Gegenstand, Stil und Form an. Wenn Gottsched 1745 im Vorwort zum sechsten Band der „Schaubühne" sagt, die Prosalustspiele seien ungezwungen und natürlich, in dem Abschnitt über das Verslustspiel „Der Unempfindliche" billigend berichtet, nach Uhlich sei die prosaische Schreibart der Komödie schwer in ein Versmass zu bringen, Prosa sei daher vorzuziehen,[68]) so scheint er einen Zusammenhang von Stoff, Stil und Vers anzuerkennen.

Trotzdem nimmt Gottsched in der vierten Auflage der „Critischen Dichtkunst" die Forderung des Verses für die Komödie nicht zurück, während er das Verbot der poetischen Schreibart aufrecht erhält.[69]) Zweifelsohne ist ihm die Anerkennung der Prosa im Lustspiel ein Sichbegnügen mit dem Können des Verfassers gewesen. Er nimmt in die „Schaubühne" Prosakomödien auf, weil er keine guten Verskomödien bekommt. Durch die nicht vollwertige Kunstform der Prosa aber wird diese Gattung etwas zweiten Ranges.[70]) Dass die prosaische Lustspiel-

dichtung in den vierziger Jahren das Repertoire beherrscht, ist ihm deshalb schmerzlich.[71]) Dass in den fünfziger Jahren regelmässige Schauspiele, d. h. Alexandrinertragödien, wieder häufiger gespielt werden, konstatiert er mit Genugtuung.[72]) Seine Anerkennung des Zusammenhanges zwischen Gegenstand, Stil und Vers ist also mehr eine Konzession als eine künstlerische Ueberzeugung. Vers und Prosa bleiben nach wie vor bei Gottsched Rangunterschiede.

Straubes Vers im hohen Drama bedeutet etwas anderes. Mit noch weniger Sinn für die Kunst begabt als sein Lehrer, begreift Straube den Vers gar nicht als etwas Künstlerisches und rechtfertigt ihn als natürlichen Ausdruck einer angenommenen Wirklichkeit. Die Notwendigkeit, eine poetische Welt anzunehmen, wagt er sogar in Frage zu stellen; er zieht auch für die Tragödie die Prosa in Erwägung Die rationalistische Wahrscheinlichkeitstheorie untergräbt bei ihm den Vers als künstlerischen Ausdruck. Er wird zur Konzession an eine mögliche Wirklichkeit.[73]) Der Autoritätsglaube Straubes fordert Beibehaltung des Verses, aber nur eine Scheinexistenz führt der Vers; er bedeutet nicht mehr als Prosa, er ist Nachahmung.

Es ist nur ein Schritt weiter zur völligen Ablehnung des Verses im Trauerspiel durch die „Hällischen Bemühungen“ 1743.[74]) In Schauspielen tue das Silbenmass der Wahrscheinlichkeit Abbruch. Die innere Beschaffenheit der Rede müsse gut sein. Sie genüge zur Vollkommenheit des Kunstwerks. Die Prosaübersetzung des „Cato“ sei der Beweis. Infolgedessen wird Prosa für Tragödie und Komödie gefordert. Mit Beziehung auf Straube heisst es, die Verteidiger des Reimes (und damit auch des Verses) sagten, die hohen Personen der Tragödie redeten anders. Ja, anders, aber doch nicht in Reimen. Man beruft sich auf die Alten, die abgemessene Verse vermieden hätten, und deren Jamben in Schauspielen von Prosa kaum zu unterscheiden seien.

Die absolute Herrschaft des Verstandes in der Kunst, der nicht mehr im Banne der Tradition wie bei Gottsched das Dogma von der Notwendigkeit des Verses respektiert und zu beweisen sucht, führt wie schon einmal bei Christian Weise zur Nachahmung der platten Natürlichkeit, die man vor Augen hatte und begriff, damit zum Bankrott der Kunst und Belanglosigkeit des Verses.

J. Elias Schlegel.

Durch die Einsichten J. El. Schlegels, die zum ersten Male dichterisches Gefühl und psychologisches Verständnis zeigen, und durch die fruchtbareren poetischen Theorien der Schweizer und der Aesthetiker in Halle wird die Auffassung vom Wesen des Verses vertieft und die Diskussion über den Vers im hohen Drama bedeutend gefördert.

Bei J. El. Schlegel gehen Lehre und Dichtung nicht denselben Weg. Denn seine Lehre ist nicht wie bei Gottsched eine Sammlung von Vorschriften zur Verfertigung mustergültiger Dichtungen. Schlegel

stellt sich von Anfang an auf einen höheren Standpunkt in seinen theoretischen Schriften, den philosophischen. Daher hat er als Theoretiker wie als Dichter völlige Freiheit.[75]) In beiden Eigenschaften nimmt er an der Diskussion teil.

In der Kritik des Straubeschen Aufsatzes für die Prosakomödie[76]) zeigt Schlegel, dass Straubes Gründe für die Zurückweisung des Verses im Lustspiel mit gleichem Recht gegen alle anderen poetischen Gattungen geltend gemacht werden könnten.[77]) Seine Verteidigung des Verses in der Komödie erweitert sich zur Verteidigung der poetischen Form im allgemeinen und gehört mit ihrer Problemerweiterung in die Aufzeichnung der Diskussion über den Vers im hohen Drama.

Wenn man den Vers in der Komödie als unwahrscheinlich ablehne, müsse man mit gleicher Notwendigkeit auf die drei Einheiten verzichten.[78]) Von Unwahrscheinlichkeit könne keine Rede sein. Alle Künste, die die Natur nachahmten, erwählten sich zu diesem Zwecke eine Materie: der Bildhauer Stein oder Holz, der Maler eine Tafel. Die Musik und die Poesie seien bemüht, durch harmonische Töne, jede auf ihre Art, die Natur abzubilden.[79]) Er behauptet, „dass das Sylbenmaass eigentlich diejenige Materie sey, worinnen ein Poet sich vornimmt, die Natur nachzuahmen und abzuschildern, und dass, ungeachtet der, so in ungebundner Rede die Natur auf diese Art nachahmet, wie sich die Poeten sie nachzuahmen angemasset haben, viele Stücke mit einem Poeten gemein hat, ihm dennoch der Name in eigentlichem Verstande nicht gehöre, weil ihm noch ein wesentliches Stücke der Poesie, nämlich der harmonische Klang des Sylbenmaasses, fehlet". Es überrascht, dass Schlegel nach dieser innern Begründung der Versanwendung für alle Gattungen seinen Gebrauch zudem aus einzelnen Vorzügen vor der Prosa zu rechtfertigen sucht.

Endzweck der Dichtung ist bei ihm nicht mehr die Moral, sondern das Vergnügen. Es entsteht durch Aehnlichkeit von Natur und Bild, nicht durch Gleichheit. Der Zuschauer müsse immer daran erinnert werden, dass er nicht Wirkliches vor sich habe. Denn aus dem dauernden Vergleichen von Bild und Abbild schöpfe er das Vergnügen. Das beste Mittel, den Zuschauer fortwährend zum Vergleichen aufzufordern, sei das Silbenmass. Es nehme, „weil es nur etwas zufälliges von den Worten" sei, nichts von der Wahrscheinlichkeit. Diese sei nicht in dem Klange der Verse zu suchen, sondern in der Uebereinstimmung der Worte mit den Gedanken und der Wahrscheinlichkeit der Dinge, die sie ausdrückten.[80])

Der Vers ist ferner der Prosa vorzuziehen, weil er eine Vollkommenheit gibt, die den Prosastücken abgeht, eine neue Art der Ordnung, die Harmonie der Silben. Diese Harmonie gebe allen Einfällen „einen bessern Nachdruck und eine viel empfindlichere Annehmlichkeit".[81]) Dadurch werde einmal das Vergnügen des Zuschauers erhöht, zweitens verlängert durch die Möglichkeit, das Gehörte besser im Gedächtnis zu behalten. Verse zeigten weiterhin viel eher als die Prosa die Kunst

und Geschicklichkeit des Poeten. Alle Worte folgten ganz natürlich aufeinander wie ohne Silbenmass, und alle Silben hätten doch eine Harmonie untereinander. Endlich gebe der Vers auch dem Schauspieler grössere Gelegenheit, sein Können zu zeigen.

Schlegel tritt sogar für den Reim ein mit der Begründung, er zwinge uns, bei jedem Vers eine Zeitlang stehen zu bleiben, dabei den Ausdruck besser auszusuchen und die Worte wohl zu überlegen. Unsere Gedanken würden dadurch „ausgeputzter" und unser Ausdruck, wo es erforderlich sei, „zierlicher und lebhafter".[82])

Dass Schlegel bei der Rechtfertigung des Verses nicht allein die Komödie im Auge gehabt hat, dafür spricht die Allgemeinheit seiner Beweisgründe und die Tatsache, dass er bei der Erwägung des geeignetsten Verses von theatralischen Stücken überhaupt spricht.[83]) Die Notwendigkeit der gebundenen Form für die Tragödie besonders zu beweisen, hat er keinen Anlass. Für ihn folgt sie aus der Auffassung des Verses. Durch den vorübergehenden Zweifel Straubes und die Ablehnung in den „Hällischen Bemühungen" war das Dogma vom Vers in der Tragödie so wenig erschüttert worden, dass für Schlegel deshalb kein Grund vorlag, ihn zu verteidigen.

In der „Abhandlung von der Nachahmung", die Schlegel zwei Jahre später geschrieben hat, modifiziert er seine Ansichten über das Recht, eine Materie zu wählen, dahin, dass er an die Stelle des Rechts die Pflicht setzt.[84]) „Es macht kein Verdienst für den Nachahmenden, wenn er ein güldenes Gefäss wieder in Golde nachahmt. Und ebensowenig ist es ein Verdienst, wenn man ein Gespräch, das in ungebundener Rede gehalten wird, in ungebundener Rede nachahmt." Das Silbenmass, die Materie der Dichtkunst, wird als „willkührliche Sache" bezeichnet, welche die ersten Erfinder der Dichtkunst so genau mit derselben verknüpft hätten, „dass man von dem Wesen derselben abgeht und eine neue Art der Nachahmung erfindet, wenn man der Dichtkunst das Sylbenmaass benehmen will."[85])

In der Rezension über Johann Klajs „Herodes der Kindermörder . . ." (Nürnberg 1645) tritt ein neues Moment, die Einheitlichkeit der Versform, in die Erörterung.[86]) Schlegel verteidigt sie. Bei unsern Dichtern fänden wir Beispiele, die bezeugten, „dass eine Art von Versen zu vielen entgegen gesetzten Arten der Leidenschaften geschickt sey, und welche also wider die Abwechslung der Reimarten streiten". In epischen Gedichten habe auch einerlei Versmass stets genügt. Ein Gedicht, in dem das Silbenmass so oft wechsle, lese sich verdriesslich. Es klinge nicht gut, wenn zwei verschiedene Versarten aufeinander stiessen, und der Leser werde unsicher, seine Aufmerksamkeit auf den Inhalt geringer. Es ist nicht unmöglich, dass diese Ausführungen gegen Straube gerichtet sind, der gesagt hatte, „dass der Reim und die beständige Reihe von jambischen Füssen dem lebhaften Ausdruck der Affekte hinderlich sei".[87])

Die Beantwortung der Frage, was bei J. El. Schlegel der Vers in theatralischen Gedichten bedeute — Tragödie und Komödie in dieser Hinsicht zu scheiden, wäre nicht in seinem Sinn — ergibt am ehesten die Mittel, seinen Anteil an der Diskussion über den Vers im hohen Drama zu bewerten.

Der Vers ist nach Schlegel für den Dichter die Materie der Nachahmung. Der Vergleich des Verses mit Stein und Tafel ist irreführend und eine Folge des nicht glücklich gewählten Wortes „Materie", das er Vossius verdankt.[88]) Gemeint ist mit Materie Mittel, wie aus seiner Quelle Fraguier[89]) und späteren Vergleichen mit Farbe und Tusche hervorgeht.[90]) Der Vers ist ihm damit etwas so Wesentliches, dass ausserhalb der Verse keine Dichtkunst ist.[91]) Als Mittel der poetischen Nachahmung ist der Vers emporgehoben über alle Bedenken naiv realistischer Art, und dem Meinungsaustausch über die Form werden Möglichkeiten genommen, die zu nichts führen können.

Schlegel kommt mit seiner Auffassung dem Formproblem insofern näher, als Vers und Prosa jetzt als etwas im Wesen Verschiedenes einander gegenüberstehen, nicht mehr Gradunterschiede sind wie bei Gottsched. Der Vers als Mittel der Nachahmung ist aber immer noch etwas Technisches. Diesen Charakter beweist am besten die Tatsache, dass Schlegel, vielleicht unter der Einwirkung Gottscheds und seines Schülers, gegen den er polemisiert, von den Vorzügen des Verses vor der Prosa spricht. Der Zwischengedanke ist offenbar der: angenommen, Prosa wäre als Form diskutabel, dann wäre der Vers auf Grund einer grösseren Anzahl von Vollkommenheiten vorzuziehen.

Die Art der einzelnen Vollkommenheiten zeigt, wie Schlegel sich aus dogmatischer und handwerksmässiger Auffassung der Kunst herausarbeitet.

Dass der Vers dem Dichter und dem Schauspieler Gelegenheit gibt, sein Können zu zeigen, ist noch reichlich gottschedisch gedacht. Dass er dauernd den Zuschauer an die Gegenwart des Kunstwerks erinnert, dadurch zum Vergleich von Bild und Abbild auffordert und so das Vergnügen erhöht, dass er durch den Nachdruck auf unser Gedächtnis wirkt und das Vergnügen verlängert, zeigt, dass Schlegel von den psychologischen Wirkungen des Verses auf den Zuschauer weiss und mit ihnen rechnet. Dass Schlegel bei dem durch den Vers angeregten Vergleichen, der Quelle des Vergnügens an der Kunst, die in der modernen Aesthetik oft diskutierte Erhöhung des Lebensgefühls durch Mitarbeit beim Genuss der Kunst vorgefühlt hat, ist nicht anzunehmen. Der Nachdruck liegt bei ihm nicht auf der Tätigkeit des Vergleichens, sondern auf der durch den Vergleich herbeigeführten rein quantitativen Bereicherung durch die Gegenwart von Bild, Abbild und Kunst.[92])

Die Wirkungen des Verses auf das Kunstwerk, seinen geistigen Gehalt und Stil und seine Gesamterscheinung, von denen Gottsched einige nur behauptet hat, deutet Schlegel psychologisch aus. Der bei

Gottsched noch sehr lose Zusammenhang von Vers und Stil ist bei Schlegel so erklärt, dass der Reim des Verses den Dichter zwinge, den Ausdruck besser auszusuchen und die Worte sorgfältiger zu wählen. Die Gedanken und der Ausdruck würden dadurch gewinnen.

Die Erkenntnis, dass der Vers dem Dichtwerk eine neue Ordnung hinzufüge, die Harmonie, und die Forderung der Einheitlichkeit des Verses mit der Begründung, dass wechselndes Versmass zerstreue, lässt vermuten, dass Schlegel um die Wirkung des Verses auf die Einheit und Geschlossenheit des ganzen Werkes weiss.

Schlegels Meinung bedeutet einen Fortschritt über Gottsched hinaus. Für Gottsched ist der Vers ein Dogma. Er übernimmt und beweist es, weil sein Dichten ausserhalb der überkommenen Lehre ohne Richtung wäre. El. Schlegel fordert den Vers auf Grund ästhetisch-philosophischer Erwägungen und psychologischer Beobachtungen. Das alte Dogma wird so gelockert. Zu eignem Nachdenken wird angeregt. Der Diskussion über die Form im hohen Drama wird grössere Bewegungsfreiheit gegeben.

In dieser Hinsicht bietet Schlegels Dichten eine Analogie zu seinem Denken.

Für ihn geht der Vers nicht mehr im Alexandriner auf. Infolgedessen experimentiert er. Nachdem er sehr bald die Mängel des Alexandriners im Deutschen erkannt hat,[93]) empfiehlt er für theatralische Gedichte den reimlosen Trimeter mit Cäsur im dritten Fuss und stumpfem Ausgang.[94]) Dieser Vorschlag zeigt ein grosses Verständnis für unsern Sprachgeist. Schlegel lockert nicht, indem er den Reim weglässt, sondern indem er gleichzeitig die Cäsur aus der Mitte wegrückt. Hier kann sie einen logischen Ruhepunkt bedeuten oder, wenn das nicht der Fall ist, überlesen werden. Der Vers gibt hier ohne Zwang den Rhythmus unsrer Sprache wieder und nähert sich dem fünffüssigen Jambus. Schlegel hat diesen Trimeter in dem Nachspiel „Die entführte Dose“ (1740) und in der Tragikomödie „Der Gärtnerkönig“ (1740) angewendet.[95]) In den Komödien hat er trotz seiner Verteidigung des Verses in fünf von acht Fällen zur Prosa gegriffen. Nur „Die stumme Schönheit“[96]) (1746) ist in Alexandrinern abgefasst. „Die drey Philosophen“[97]) (1746) sind Fragment geblieben, und von der „Pracht zu Landheim“[98]) (1742 verfasst, erst nach seinem Tode veröffentlicht) ist nur der erste Auftritt des ersten Entwurfs in Alexandrinern geschrieben. Die Wahl der Prosa ist kein Widerspruch zu Schlegels Meinung. Er hatte bewiesen, dass die Verskomödie kunstgemäss sei, — daran hält er fest — und dass der Vers sich auch im Deutschen ohne Beeinträchtigung wichtiger Punkte anwenden lasse. Nur weil der Dialog durch den Vers behindert wird, hat Schlegel auf ihn verzichtet. Dass das vollendete Lustspiel in Versen aus der Zeit seiner Reife ist, beweist, dass er im Prinzip am Vers in der Komödie festhält.

In der Tragödie hat Schlegel bis auf „Die Braut in Trauer“ (1746), die erst nach seinem Tode in den Werken veröffentlicht wurde, den

Alexandriner verwendet. Prosa ist, wo sie vorkommt, nachweislich Entwurf, nicht endgültige Fassung.[99]) J. H. Schlegel berichtet in der Vorrede zu den Werken seines Bruders (1762), Elias habe in einer so erhabenen Gattung wie dem Trauerspiel die Versifikation für nötig gehalten.[100]) Der fünffüssige Jambus in der „Braut in Trauer" ist das Ergebnis seiner Bemühungen um einen geeigneten Theatervers, die bei Gelegenheit der Diskussion über die Form der Komödie, also schon 1740, einsetzen. Der damals vorgeschlagene Trimeter zeigt Schlegel bereits auf dem Wege zum Blankvers, zu dem er sich jedoch noch nicht entschliessen kann. Erst kurz vor seinem Tode entscheidet er sich für den fünffüssigen Jambus. Er schreibt an Bodmer: „Ich hatte erst in diesem Jahre angefangen, the Mourning bride des Congreve, doch mit einigen Veränderungen auf das deutsche Theater in reimlosen Versen zu bringen. Ich fand nichts besser für das Gehör als die Verse selbst nach englischer Art, wenn man sich nur die Mühe geben will, die Endungen der Verse mit weiblicher und männlicher abzuwechseln."[101]) Auf diese Weise sollten die Blankverse wie die Trimeter durch den Wechsel von weiblicher Cäsur und männlichem Versausgang fliessend werden. Schlegel hat 1740 diese Abwechslung am englischen Blankvers mit lauter männlichen Endungen vermisst und ihn deshalb abgelehnt. Durch den Wechsel klingender und stumpfer Endungen verrät Schlegels Blankvers seine Beziehung zu dem acht Jahre früher vorgeschlagenen Trimeter, durch die häufige Cäsur nach der vierten Silbe und das sparsame Enjambement den Einfluss des Alexandriners.

Schlegels Versuch in fünffüssigen Jamben hätte für die Erörterung über die Form des hohen Dramas zu einer starken Anregung werden können. Durch die verspätete Veröffentlichung verliert er für die Diskussion alle Bedeutung, und Schlegels Anteil lässt sich deshalb auch von seinem dichterischen Schaffen aus dahin bestimmen: er lockert das Bestehende, beseitigt es nicht. So erklärt es sich, dass in Gottscheds Zeitschrift „Das Neueste aus der Anmuthigen Gelehrsamkeit"[102]) E. Schlegel verkannt und als Anhänger des Leipziger Professors bezeichnet wird.

Die Schweizer und Klopstock.

Weniger unmittelbar durch Stellungnahme zum Vers im hohen Drama als durch neue Einsichten in das Wesen der Dichtkunst und der poetischen Form haben die Schweizer, ihr Gesandter in Deutschland, Sulzer, und der Erfüller ihrer Erwartungen, Klopstock, zur Förderung der Diskussion beigetragen. Die Aesthetiker Baumgarten, Meier und Johann Adolf Schlegel haben durch ihre auf philosophischem Wege gewonnenen Erkenntnisse vom Dichten mit geholfen, den Meinungsaustausch in richtige Bahnen zu lenken.

Von den Schweizern wird zum ersten Male die Souveränität des Dichters behauptet. Die Regeln sind nicht vor dem Dichter da, er gibt sie in seiner Schöpfung.[103]) Diese ist nicht blosse Nachahmung der

Wirklichkeit, sie kann eine neue, ideale Welt sein. Die Wirklichkeit spielt eine untergeordnete Rolle. „Der eigentlich poetische Stoff ist in den Regungen des Gemüts zu finden. Diese bringt die Phantasie des Dichters nicht abbildlich, sondern ursprünglich und unmittelbar hervor, damit sie dann in empfindenden Dichterworten ihren Ausdruck finden.“[104]) Der Dichter verfügt über eine vom begrifflichen Denken wesentlich verschiedene Fähigkeit. Er schafft sein Werk in einem enthusiastischen Zustande.[105]) Die von Gottsched geforderte Distanz zum Affekt würde ihn zum Dichten unfähig machen.[106]) Gottsched musste sie verlangen. Er hatte vergeistigen wollen. Die Schweizer wollen versinnlichen und nicht auf den Intellekt wirken, sondern auf das Gemüt. Das Bewusstsein des Lesers soll in ungewöhnlicher Weise abgeändert werden. Diese Absicht ist bis in den Stil zu erkennen.[107])

Der neue Standpunkt der Schweizer lässt erwarten, dass jede Abhängigkeit der Form durch Regel, Muster, Wahrscheinlichkeit und praktische Rücksichten aufhört. Die Forderung des subjektiven, enthusiastischen Empfindungszustands des Dichtenden müsste die Auffassung vom Vers auf ganz neue Wege lenken.

In den „Diskoursen der Mahlern“ war „reiche Dichtung und Skansion“ als das Wesen des Poetischen bezeichnet worden.[108]) Für die Tragödie ist demnach die Forderung einer gebundenen Form zu erwarten. Erst 1740 wird die Frage der Form für die Tragödie erörtert. Breitinger verteidigt in der „Critischen Dichtkunst“ den Vers in der Tragödie gegen Bedenken vom Wahrscheinlichkeitsstandpunkt aus. Die „Pflicht des Poeten zu ergetzen“ rechtfertige neben anderen Verstössen gegen die Wahrscheinlichkeit auch den Vers. Nun würde der Dichter, heisst es, „dieses Ergetzen in der Tragödie allerdings verfehlen, wenn er die aufgeführten Personen nur gedenken, nur reden und sprechen liesse, wie in der ordentlichen Prosa. Man muss auch überlegen, dass die Phantasie dessen, der in das Schauspiel-Haus gehet, schon vorbereitet ist, sich dem Betruge der Phantasie zu überlassen, es wäre ihr nicht gedienet und ihre Hoffnung würde nicht befriediget, wenn der Poet sie völlig vergässe, wenn er die Poesie aufgäbe und mit der Prosa vertauschete.“[109]) Die „natürliche“ Macht des Verses auf den Menschen als den Liebhaber der Harmonie bringe das Ergetzen zustande.[110]) Es wird körperlich genannt.[111]) Das beeinträchtige nicht den Wert des Verses; denn das Körperliche habe auch sein Recht, „indem der Cörper die Helfte des Menschen ausmachet, und wahrhaftig verdienet, dass wir auch um seine Vergnügung bemühet seyn.“

Breitinger begreift den Vers als mechanische, handwerksmässige Verrichtung. Seine Bedeutung sei, obgleich er kein wesentliches Stück der Dichtkunst ausmache, nicht gering. Von der Prosa unterscheide ihn „die abgemessene Anzahl der Tritte und Sylben, die wir das Zahlmaass heissen,“ der Akzent und „wenn man will“ der Reim. Ausserdem aber „steht der Vers in dem Rechten, dass er sich aller Schönheiten der

prosaischen Rede bemächtigen, ja noch weiter gehen darf, dahingegen nicht erlaubet ist, die eigentümlichen Vorrechte des Verses [in der Prosa] zu gebrauchen, denn sie würde dadurch zu prächtig, zu feyrlich, und künstlich werden."

Bodmer hält es in seinen „Kritischen Briefen" (1746) von vornherein für ausgemacht, dass ein Trauerspiel in Versen geschrieben sein müsse.[112]) Und aus dieser Tatsache leitet er den Stil der Tragödie ab. Stil und Vers sollen sich von der Wirklichkeit nicht zu weit entfernen, besonders nicht im Drama. Der Mangel des Verses sei hier am ehesten zu ertragen. Die ungebundene Form verwirft Bodmer für das Trauerspiel nicht völlig. Doch passe zum hohen Stil besser der Vers. Vollkommen könnten Dramen in Prosa nicht sein. Die Nachahmung mache zwar ihre wesentliche Schönheit aus; die Harmonie des Verses schmücke sie noch mit Anmut. Diese Anmut sei ihr Eigentum, nicht von der Gewohnheit, sondern von der Natur. — Der Vers sei nicht unwahrscheinlich. Das blosse Metrum ändere nur die äusserliche Form in der Sprache, welche etwas Zufälliges sei, woran wir uns wie an eine Mundart bald gewöhnten. Im Schauspielhaus nehme sie der Zuhörer als ganz natürliche Sprache hin.

Ueberraschend ist die Berücksichtigung der Wahrscheinlichkeitsmomemte, wo doch die Phantasie des Dichters nicht abbildlich, sondern unmittelbar schaffen soll. Und die Auffassung des Verses als handwerkliche Verrichtung ist schwer zu vereinen mit der Vorstellung vom Dichter. Dieser Widerspruch erklärt sich vielleicht aus dem vorwiegenden Interesse für den Gehalt, der Gleichgültigkeit gegen die Form.

Dass der Vers allein aus seinem Zusammenhang mit dem Vergnügen, dem neuen Sinn der Dichtung, nicht mehr aus moralischen Beziehungen, und aus dem Zustand des künstlerisch geniessenden Menschen gerechtfertigt wird, verrät den veränderten Standpunkt der Schweizer. Die Kunst dient nicht mehr fremden Zwecken, und sie hat ihre eigenen Gesetze, denen sich der Geniessende bereitwillig in Anerkennung des Besonderen unterwirft.

Entscheidend für die Stellung des Verses ist die Behauptung der besonderen Gesetze und Absichten der Poesie, die (wie der Begriff der Materie bei El. Schlegel) den Vers vor ausserkünstlerischen Erwägungen sicher stellt; und zweitens die grundsätzliche Anerkennung der Prosa als Kunstform, wodurch Vers und Prosa zum ersten Male nebeneinander zur Diskussion gestellt werden. Dass der Vers als das bessere Mittel zur Erreichung des Endzwecks entschieden vorgezogen wird, ist dabei ohne Belang. In dieser Anerkennung der Prosa, die vordem nur Notbehelf gewesen war, zeigt sich, dass die Schweizer weniger voreingenommen sind.

Den Alexandriner lehnen sie ab. Breitinger verwirft ihn, weil der Mensch noch ein grösserer Freund der Mannigfaltigkeit als der Proportionen und der Alexandriner in Deutschland wegen der Unveränderlichkeit der Akzente ganz besonders monoton sei.[113]) Der Alexandriner hindere die Ausdrucksfähigkeit durch die Starrheit seines Baus. Besonders

für die deutsche Sprache mit ihren langen Wörtern und langen Sätzen sei ein Metrum nötig, „das sie geraumer setzt, und nicht so enge schliesset.“[114]) Breitinger schlägt vor, zu dem achtsilbigen Vers vor Opitz zurückzukehren und diesem „in der Aussprache seinen natürlichen Laut“ zu geben.[115]) Den regelmässigen Wechsel von betonter und unbetonter Silbe solle man aufgeben, und man könne so einen angenehmen Wechsel von natürlichen Jamben, Trochäen und Daktylen erhalten, die ganz ungesucht in den Vers kommen würden.

Bodmer vergleicht in den „Neuen Kritischen Briefen“[116]) eine Rede in Alexandrinern einem Polypen, der in zwanzig Teile geschnitten ist und zu arbeiten hat, Kopf und Schwanz zu gewinnen. Er übersetzt ein Bruchstück einer Lehrschrift aus Alexandrinern in fünffüssige Jamben, um zu zeigen, wie Stil und Vers dabei gewinnen.

Bodmer ist der erste gewesen, der den reimlosen fünffüssigen Jambus mit freier Cäsur für das Drama angewendet hat,[117]) für den nie gedruckten „Marc Anton,“ den ihm König am 15. Mai 1725 als unbrauchbar für ein Singspiel zurückschickt. Er ist auch der erste, der fünffüssige Jamben nach englischem Vorbild veröffentlicht, in einem Epos allerdings. (1745.)[118])

1742 korrespondiert Bodmer über einen geeigneteren Vers für das Drama. Er hält den Hexameter für sehr geeignet,[119]) für den auch Pyra gewesen war.[120]) Dieser hatte ihn in der Einsicht, dass er für das Drama zu lang sei, zum fünffüssigen trochäischen Vers verkürzt. Bodmer dagegen wendet ihn 1754 in zwei biblischen Dramen an.[121]) Der Neuberin hatte er 1743 in den „Kritischen Betrachtungen“ die ungebundne Form als möglich hingestellt.[122])

In der Erörterung über die Art des Verses zeigen die Schweizer eine ihren allgemeinen Kunstansichten entsprechende alogische Tendenz. Der Alexandriner beengt ihnen Sprache und Ausdrucksmöglichkeit, kann den nicht mehr rein rationalistischen Geist keineswegs fassen und soll ersetzt werden durch andre metrische Gebilde.

In seinen Dichtungen hat Bodmer (Breitinger kommt nicht in Betracht) den Alexandriner nur anfangs ein paarmal angewendet. Seine Dramen schreibt er in Prosa, die zwei biblischen Stücke ausgenommen. Der Hexameter wird ihm doch wohl in der Praxis unbequem geworden sein. Ausserdem besteht zwischen seinen Hexametern und seiner Prosa kein grosser Unterschied.[123]) Dass er seinen „Cimon“ an Sulzer schickt, damit dieser ihn an Gleim oder Kleist zur Versifikation gebe, beweist aber, dass er schliesslich die Prosa nicht für das Endziel hält.[124])

Die Bedeutung der Schweizer für unsere Diskussion besteht erstens in der Ungebundenheit ihrer allgemeinen Kunstüberzeugungen, die geeignet ist, das Versverständnis zu fördern; zweitens in der Anerkennung der besonderen Gesetze und Zwecke der Poesie, die den Vers von allen ausserkünstlerischen Schranken frei macht; drittens in der grundsätzlichen Anerkennung der Prosa als Kunstform, die Prosa und Vers gleichmässig

zur Erörterung stellt; viertens in der Ablehnung des Alexandriners und dem Wunsch nach einer der deutschen Sprache und dem dichterischen Geiste angemesseneren, alogischen Form.

Sulzer fordert wie die Schweizer für die Tragödie die gebundene Schreibart wegen der grösseren Zahl ihrer Vollkommenheiten, verwirft wie sie die Prosa nicht völlig.[125]) Er geht insofern über die Schweizer hinaus, als er nicht bloss eine grössere Intensität des Ausdrucks aus dem Vers ableitet, sondern dem Vers neben der „mechanischen" noch eine „innere Vollkommenheit" gibt, die ihn eine dem Inhalt der Dichtung entsprechende Empfindung vermitteln lässt.[126]) Der Vers an sich wird dadurch Ausdruck, ist nicht mehr Mittel allein.[127—129])

Auch Sulzer lehnt den Alexandriner für die Tragödie ab. Er fordert für sie Abwechslung der langsamen und schnellen Versart, offenbar um grössere Ausdrucksmöglichkeiten zu gewinnen.[130])

Den entscheidenden Schritt auf dem Wege, den Vers als Ausdruck aufzufassen, macht Klopstock. Die Meinungen, mit denen er sich an der Diskussion beteiligt, bedeuten für sie die ersten Niederschläge dichterischen Erlebens.

In Gesinnung, Sprache und Form steht Klopstock jenseits aller Konvention. Bei ihm ist die Poesie Ausdruck des selbsterlebten Gefühls.[131]) Der Vers wird zum ersten Male rein als Ausdruck aufgefasst: die Art der Harmonie und die Art des Gedankens sollen übereinstimmen.[133])

Das Wesen der Harmonie sieht Klopstock im musikalischen Wohlklang, nicht im gleichbleibenden Metrum.[134]) Infolgedessen ist die Frage Vers oder Prosa im hohen Drama von vornherein dahin entschieden: gewöhnliche Prosa verträgt sich mit der Würde des poetischen Gedankens und seines entsprechenden Ausdrucks nicht. Es wird zwar nicht der Vers gefordert, wohl aber eine harmonische Form. Zwischen ihr, die für das Auge ungebunden, für das Ohr aber gebunden ist, und den üblichen metrischen Reihen besteht kein Gegensatz im Reiche des Poetischen.

Das Trauerspiel „Der Tod Adams" (1757) und die „Bardiete" (1769, 1784, 1787) sind in rhythmischer Prosa geschrieben. Die beiden biblischen Dramen „Salomo" (1764) und „David" (1772) in freien fünffüssigen Jamben. Klopstock hat „sorgfältige Reinigkeit und genaue Ausarbeitung" nicht erstrebt. Sechsfüssige Jamben, Trochäen, Anapäste und seltenere Versmasse kommen des verschiedenen Inhalts wegen vor.[135])

Klopstocks Vers hat dafür den Vorzug, äusserst lebendig zu sein infolge von Enjambement, mannigfacher Cäsur und sehr häufigem Widerstreit des logischen Satzes und des metrischen Gefüges Nur der Mangel an Einheit des Rhythmus ist störend. Im „David" ist dieser Mangel beseitigt.

Den an sich schon freien fünffüssigen Jambus hat Klopstock zu noch grösserer Freiheit umgestaltet. Allerdings nähert sich der Vers in dieser Form bedenklich der rhythmischen Prosa,[136]) zu der Klopstock in den dithyrambischen „Bardieten" zurückkehrt, obgleich Zachariä am

27. Januar 1764 rät, beim fünffüssigen Jambus zu bleiben.[137]) Die rhythmische Prosa erleichtert ihm offenbar, den Gefühlsgehalt wiederzugeben.

Nie hat Klopstock den Alexandriner angewendet. Das neue dichterische und sprachliche Erlebnis kann dieser logische Vers nicht mehr fassen. Klopstock, der von rationalistischem Geist völlig frei ist, hat es nicht einmal mehr nötig, sich mit ihm auseinanderzusetzen. Beiläufig lehnt er ihn ab. Er ist für ihn eine Belanglosigkeit.

Die Tatsache, dass der Alexandriner bis etwa 1770 im hohen Drama als Hauptvers weiter angewendet wird, beweist, dass die Mehrzahl der Dichtenden an diesem Fortschritt keinen Anteil hat, und dass die Entwicklung des dichterischen Geistes nicht nur an Jahre gebunden ist.

Für die Diskussion bedeutet Klopstock deshalb viel, weil auf Grund eignen dichterischen Erlebnisses zum ersten Mal der Vers als Ausdruck aufgefasst und die künstlerische, harmonische Prosa als gleichberechtigt neben die üblichen gebundenen Formen gestellt wird. Beide Formen sind imstande, das dichterische Erlebnis auszudrücken.

Die Erkenntnis von den verschiedenen Ausdruckswerten des Verses und der Prosa kann bei Klopstock noch nicht vorhanden sein. Denn im letzten Grunde ist seine künstlerische Prosa auch eine gebundene Form und steht den von ihm aufgelockerten üblichen Blankversen und den freien Rhythmen der Ode sehr nahe.

Baumgarten, Meier, Joh. Ad. Schlegel.

Was die Schweizer, einschliesslich Sulzer und Klopstock, geleistet haben, wird durch die zeitgenössischen Aesthetiker Baumgarten, Meier und J. A. Schlegel teilweise ergänzt.

Baumgarten gehört in diesen Zusammenhang mit seiner Ableitung des Schönen nicht mehr aus dem menschlichen Geist überhaupt, sondern aus einem besonderen Gebiet desselben, das seine eignen Gesetze habe, nicht bloss den allgemeinen logischen Normen unterworfen sei. Auch der Vers wird dadurch über die logischen Gesetze gestellt. Er wird für alle Gattungen unterschiedslos gefordert.[138]) Meier ergänzt in wesentlichen Punkten die Gedanken Baumgartens und verbreitet sie.[139]) Seit 1746 etwa unterstützt er J. A. Schlegels Kampf gegen Batteux.[140])

Durch Batteux' Nachahmungslehre[141]) hätte leicht die Anerkennung der besonderen Gesetze in der Poesie in Frage gestellt werden können. Gottsched war Batteux' Lehre sehr willkommen. Er beutete sie sofort für seine naiv realistischen Kunstansichten aus.[142]) Doch ist J. A. Schlegels Ablehnung des Batteux entscheidend.[143])

Schlegels Kritik interessiert ausserdem durch die Stellungnahme zum Vers. Er verlangt neben der symmetrischen Struktur und guten Ausarbeitung des Verses eine richtige Beziehung des Charakters des Silbenmasses zum Charakter des Gegenstandes und zum Endzweck, dem Ergötzen.[144])

Schlegel kommt dabei zur Ablehnung des Verses für eine Anzahl Gattungen, deren Charakter die gebundene Form nicht verlange, für Roman, Komödie, Gespräche, Satire, Briefe. Die Anerkennung der Prosa als möglicher Kunstform ist noch so selten, dass Schlegel Widerspruch erwartet, da die allgemeine Vorstellung mit der Poesie „allezeit einen erhabenen Ton, ein Feuer" verbinde, was aber weder in der Fabel, noch im Lustspiel zutreffe. Die „Schwedische Gräfin" sei sehr wohl ein Werk der schönen Kunst, obwohl die Schreibart weder homerisch, noch racinisch sei.[145]) Jeder poetischen Schöpfung sind nach Schlegel so viele Annehmlichkeiten zu geben, als sie anzunehmen fähig ist, und als sich deren beisammen vertragen.[146]) Wenn er den „Tod Abels" „kein vollständiges Gedicht" nennt, weil ihm mit dem Vers das letzte an der Vollkommenheit fehle,[147]) so beweist dieses Urteil, dass das Epos auf Grund seines Charakters für ihn zu den Arten gehört, die den Vers verlangen; somit auch das Drama; denn Epos und Drama sind für ihn koordinierte Gattungen.

In der Anerkennung besonderer Gesetze der Poesie stimmen diese Aesthetiker mit den Schweizern überein; in dem Verständnis des Verses als Ausdruck mit Sulzer und Klopstock.

Neu ist Schlegels Erkenntnis, dass es Gattungen der Dichtkunst gibt, die des Verses nicht bedürfen, um vollkommen zu sein. Zwar leitet Schlegel aus dieser Einsicht Rangunterschiede ab — die Werke in Versen schätzt er höher ein[148]) — aber Prosa und Kunstwerk schliessen sich erstens jetzt nicht mehr aus, und Prosa ist zweitens in gewissen niederen Werken die vollkommene Form. Dem Verständnis für die verschiedenen Ausdruckswerte von Vers und Prosa wird damit vorgearbeitet.

Bis zu Lessing kommt also die ungebundene Form für das hohe Drama nicht in Betracht. Die grundsätzliche Anerkennung der Prosa als Kunstform bei den Schweizern und bei J. Ad. Schlegel berührt die höheren Gattungen nicht mit. Für das hohe Drama bleibt der Vers Erfordernis. Bodmers Prosa ist lediglich Mangel an Können, und Klopstocks harmonische Prosa ist letzten Sinnes auch eine gebundene Form.

Die Auffassung vom Wesen des Verses hat sich in den Jahren 1730 bis 1760 wesentlich vertieft. Bei Gottsched hat der Vers den Charakter eines übernommenen Dogmas, bei J. El. Schlegel den einer künstlerischen Forderung, bei Klopstock ist er Ausdruck. Bei Gottsched ist der Vers noch Mittel zu ausserkünstlerischen Zwecken, bei El. Schlegel bereits rein künstlerisches Mittel; bei Klopstock und J. Ad. Schlegel ist der Vers an sich etwas, nicht bloss im Hinblick auf Zwecke. Für Gottsched ist bei der Beurteilung des Verses die Vernunft massgebend, für El. Schlegel die psychologischen Wirkungen, für die Schweizer die besonderen Gesetze der Poesie.

Ausserdem werden in den Jahren von 1740—60 die Grundlagen geschaffen für die Erkenntnis der verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten

von Vers und Prosa. Wo der Vers nicht mehr die Form des Poetischen schlechthin ist, wo die Prosa grundsätzlich als eine mögliche Kunstform anerkannt wird, liegt ein Vergleichen beider Formen nahe, das allmählich zur Einsicht in ihre Wesensunterschiede führen muss. Dass man vorläufig nur Gradunterschiede feststellt, liegt daran, dass das Vergleichsmaterial ungenügend ist. Den Ausdruckswert der Prosa kann man nicht empfinden, weil sie, seit Jahrzehnten von den Dichtern vernachlässigt, nur selten und in höchst unvollkommener Form von ihnen angewendet wird.

Der Mangel einer dichterisch durchgebildeten Prosa hätte dem dramatischen Vers verhängnisvoll werden können. In der Zeit des Alexandriners ist die Verssprache zerdehnt und verwässert worden. Dichtigkeit und Spannkraft sind ihr verloren gegangen. Unmittelbar vom Alexandriner zu einem dramatischeren, gedrängteren Vers überzugehen, ist dadurch erschwert. An einer knappen, nicht wie bei Klopstock zum Vers gesteigerten Prosa muss sich die Sprache bilden, um eines Tages zum Verse reif zu sein. Das erkannt und ermöglicht zu haben, ist das Verdienst Lessings.

Lessing.

Bis etwa 1751 zeigt Lessing in seiner dramatischen Theorie und Praxis gottschedische Tradition.[149]) Den Alexandriner wendet er ohne Bedenken an.[150]) Vollkommen entspricht dieser Vers allerdings dem Niveau seines dichterischen Gefühls nur kurze Zeit.

Bereits 1748 benutzt er in dem Trauerspielfragment „Giangir“[151]) reimlose Alexandriner, die er durch wechselnden stumpfen und klingenden Ausgang noch weiter lockert. 1749 bearbeitet er einen aktuellen, bürgerlich tragischen Stoff,[152]) dem er in Ermangelung eines anderen Verses den Alexandriner aufzwingt. Aber der Widerspruch zwischen diesem Vers und der Innigkeit und Leidenschaftlichkeit der Dichtung — ein Zeitgenosse rühmt ihren unnachahmlichen starken Affekt[153]) — ist so gross, dass vielleicht aus diesem Grunde Lessing das Stück unvollendet lassen muss. Der unregelmässige Bau der Alexandriner deutet auf sein Bemühen hin, diesen Zwiespalt zu lösen. Ablehnend spricht sich Lessing gegen gereimte Verse im Drama — er denkt offenbar an den Alexandriner — 1751 aus.[154]) Den Verdruss an dem Uebelklang eines fast immer gleichen Abschnittes wiege das Vergnügen an schön überwundenen Hindernissen nicht auf. Seit dieser Ablehnung wendet er den Alexandriner nicht mehr an.

Um die Mitte der fünfziger Jahre hat Lessing mit Ramler über einen neuen Dramenvers diskutiert. Am 25. Juli 1755 schreibt Ramler an Gleim:[155]) „Künftig wird er [Lessing] in reimfreyen Jamben dichten“. Es sind wohl bestimmt Trimeter gemeint, die Ramler in seiner Einleitung zu Batteux (1757) unvergleichlich zum Gespräch nennt,[156]) und die er später für kleinere dramatische Dichtungen anwendet.[157]) J. H. Schlegel kommt auf die von Ramler vorgeschlagenen Verse bei der Herausgabe

der Werke seines Bruders zurück. Er beschreibt sie als Alexandriner ohne Cäsur und mit Anapästen an den Stellen, wo die Alten Spondeen hatten.[158]) Man erwartet mit Spannung die Anwendung dieses Verses durch Lessing. Aber dieser hat längst erkannt, wie wenig der feierliche Gang des Trimeters zu seinem Drama geeignet sei. An Ramler schreibt er später einmal bei der Drucklegung seines „Nathan“,[159]) er habe das verabredete Metrum nicht gebraucht, weil es ihm nicht geläufig genug gewesen wäre.

Kurze Zeit nach den Erwägungen mit Ramler beginnen seine Versuche in fünffüssigen Jamben. Dramatische Vorbilder hat er nicht. Epische, Wielands Erzählungen, (1752) die er rezensiert hat,[160]) und Bodmers Thomson-Uebersetzung, können ihn auf die Brauchbarkeit dieses Verses mit aufmerksam gemacht haben.

Lessings wachsende Vertrautheit mit der englischen Literatur ist kein innerer Grund für die Wahl des Blankverses. Sonst würde unerklärt bleiben, dass Borck in London den „Cäsar“ in Alexandriner übersetzte, und wunderbar wäre es, dass gleichzeitig mit Lessing noch andere den Engländern so nahe sind, dass sie sich zu ihrem Vers anregen lassen.

Die Vertrautheit mit der englischen Literatur und ihr Einfluss auf die Wahl des Blankverses ist vielmehr ein Symptom für einen tiefer liegenden Prozess. Der Geist der deutschen Sprache und Dichtung ist gegen Ende der fünfziger Jahre bei den führenden Dichtern so weit frei geworden, dass die englische Literatur als vorbildlich empfunden werden kann und der englische Blankvers dem gegenwärtigen Formbedürfnis besser entspricht als der Alexandriner. Wollte man den Verfasser der Blankvers-Fragmente „Kleonnis“, „Das Horoscop“, und „Fatime“ (entstanden zwischen 1758 und 59)[161]) mit verantwortlich machen für die fünffüssigen Jamben in Kleists „Cissides“,[162]) in Brawes „Brutus“, in Cronegks „Ehrlichem Mann“,[163]) in M. Mendelssohns Hamlet-Monolog,[164]) so blieben immer noch drei bedeutsame Erscheinungen unerklärt: Wielands „Johanna Gray“,[165]) J. H. Schlegels „Sophonisba“[166]) und die „Neuen Probstücke der Englischen Schaubühne“,[167]) sämtlich 1758 erschienen und in Blankversen abgefasst. Der Geist des Alexandriners beherrscht noch die grosse Menge der Theaterdichter; aber geistesgeschichtlich ist er jetzt ohne Bedeutung.

„Kleonnis“, „Das Horoskop“ und „Fatime“ sind Fragmente geblieben. Das erste vollendete Drama hohen Stils ist „Philotas“, und dieses ist in Prosa. Die Gründe dafür müssen erschlossen werden, da Lessing direkte Aeusserungen darüber vermieden hat. Er hält es für unfruchtbar, über Formen programmatisch sich zu äussern. Das Kunstwerk allein sei imstande, eine Form zu empfehlen.[168])

Lessings Hauptinteresse ist auf die Gegenwart gerichtet. (Im „Samuel Henzi“ behandelt er als erster ein aktuelles Thema im Drama.) Seine antiken Stoffe wachsen in die Gegenwart hinein und bekommen

dabei von der Bürgerlichkeit, die Lessing im Blute liegt, nicht bloss Einfluss ist.

Seit der lobenden Beurteilung der „Cenie“ der Frau von Graffigny im Jahre 1753[169]) wendet sich Lessing immer mehr von jener Tragödie, die Bewunderung erregt, ab, und zu der hinüber, deren Absicht Tränen des Mitleids sind. Das Vorwort zu Thomsons Theater von 1756 und Briefe an Nicolai und Mendelssohn aus demselben Jahre zeigen den Abschluss dieser Entwicklung.[170]) „Miss Sara Sampson“ entsteht in dieser Zeit, das erste bürgerliche und rührende Trauerspiel. Es ist in Prosa geschrieben. Lessing sieht sich nicht veranlasst, ihre Anwendung zu erörtern, wie in Frankreich in einem ganz ähnlichen Falle Diderot getan hat.[171]) Die neuen Ideen, die das bürgerliche Trauerspiel schaffen, sind so stark, dass zum ersten Male die alten Formen gesprengt werden und keine Diskussion sich an diesen Vorgang anschliesst. Die neuen Empfindungen, die halben Töne, die Versuche, den unmittelbarsten Ausdruck für rein menschlische, nicht heroische Angelegenheiten zu geben, vertragen sich nicht mit dem Gleichmass der Verse.[172]) Die Tatsache, dass bürgerliche Menschen der Gegenwart sprechen, lässt zudem die Prosa so sehr als das Gegebene erscheinen, dass niemand auf den Gedanken kommt, sich des Verses zu bedienen.

Zwei Ausnahmen sind mir bekannt, aus Wien. Sie erklären sich dort aus dem zeitlichen Zusammentreffen des bürgerlichen Trauerspiels mit der Einführung heroischer Theaterstücke in den sechziger Jahren, für die der Alexandriner unerlässlich erscheint.[173])

„Miss Sara Sampson“ ist das erste Trauerspiel in einfacher Prosa. „Philotas“ ist das nächste. Klopstocks „Tod Adams“ mit seiner Prosa, die Versqualitäten erstrebt, steht zwischen beiden. Dem neuen Erlebnis verdankt die Prosa in „Miss Sara Sampon“ ihre unangefochtene Existenz. Der Zusatz bürgerlicher Gesinnung im „Philotas“ kann für die Wahl der Prosaform nicht allein verantwortlich gemacht werden. Nur soviel ist sicher, dass die fünfaktige bürgerliche Tragödie zu Erwägungen über die Brauchbarkeit der Prosaform und zu Versuchen, sie in nicht bürgerlichen Trauerspielen anzuwenden, ermutigen musste. In unmittelbarer Nähe des „Philotas“ steht das Faustfragment[174]) und das Fragment einer „Ajax“-Uebersetzung, beide in Prosa.[175])

Auf die Gründe für Lessings Anwendung der Prosa im „Philotas“ deutet ein ironisch zu verstehender Brief aus dem Jahre 1759 an Gleim hin, der das Drama in Verse übertragen hatte.[176]) Dort heisst es: „Auch das wusste ich einigermassen voraus, dass er [Gleim] viel zu viel Dichter ist, als dass er sich zu der tragischen Einfalt ganz herablassen werde. Seine Sprache ist zu voll, seine Einbildungskraft zu hitzig, sein Ausdruck oft zu kühn und oft zu neu; der Affekt stehet auf einmal bei ihm in voller Flamme. Kurz er hat Alles, um unser Aeschylus zu werden und wir müssen zu unserm ersten tragischen Muster keinen Aeschylus haben.“ Und einen Monat vorher hatte Lessing an den Be-

arbeiter geschrieben:[177]) „Schenken Sie ihm [dem Verfasser des „Philotas"] immer das Muster, das ihm bis itzt noch mangelt, das Muster meine ich, einer edlen tragischen Sprache, ohne Schwulst und ohne die zierlichen kleinen Redensarten, die meinem Bedünken nach das ganze Verdienst der französischen tragischen Poesie ausmachen."

Lessings Absichten gehen daraus klar hervor: „tragische Einfalt" auch im Ausdruck und nicht die kühne lyrische Sprache des Aeschylos als Muster, sondern die einfache des Sophokles. Als Mängel der französischen tragischen Poesie, die mit dem Alexandriner nach Deutschland gekommen waren, empfindet er den Schwulst, die zierlichen Redensarten. Von diesen Fehlern die tragische Sprache zu befreien, ist sein Ziel; sein Mittel die Ausbildung schlichter dramatischer Prosa. Der unmittelbare Uebergang zum fünffüssigen Jambus mag Lessing nicht gelungen sein. Er begnügt sich vorläufig mit der Prosa und ist gereizt, als Gleim diese Beschränkung nicht erkennt und durch seine Uebertragung in die Verse alten Stils alles verdirbt.

Das grosse Interesse, das Lessing und seine Freunde seit dem Ende der fünfziger Jahre für den tragischen Stil äussern, stützt diese Annahme.

Nicolai erörtert 1757 in der Abhandlung vom Trauerspiel den tragischen Ausdruck ausführlich und nennt denjenigen am besten, der die vollkommenste Rührung empfinden lasse.[178]) Alles erlaubt Nicolai zur Erreichung dieses Endzweckes. auch Verse. Aber das Primäre ist doch schon bei ihm der tragische, rührende Ausdruck. Er lobt J. H. Schlegels Versifikation, d. h. Vers und sprachlichen Ausdruck — beides ist in dieser Zeit mit Versifikation gemeint — und verweist auf seine Anmerkungen über den dramatischen Stil. Allerdings lässt sich der tragische, rührende Ausdruck auch durch Mittel erreichen, die Lessings Ziel widersprechen. Es ist vielleicht eine von Lessing angeregte Ergänzung, wenn Nicolai am 23. August 1757 an ihn schreibt, in Absicht auf die Perioden sei er Mendelssohns Ansicht. Lange Perioden könne man lesen, aber nicht deklamieren. Da man dem Theater aufhelfen wolle, müsse man Lesedramen wie „Adams Tod" nicht fordern, sondern Bühnenstücke.[179]) Darin wird er mit Lessing einig gewesen sein. Als der „Tod Adams" erscheint, enthält sich Lessing der zu erwartenden lobenden Kritik, trotzdem Nicolai ihn um seine Meinung gefragt hat.[180]) Offenbar fürchtet Lessing, der Lyrismus der Klopstockischen Prosa könnte unheilvolle Folgen für den dramatischen Stil haben. Die Vermutung wird dadurch gestützt, dass er im Jahre des „Philotas" Klopstocks allgemeine Regeln vom Ausdruck in Bezug auf das Drama, wo es auf den natürlichen und nachdrücklichen Ausdruck ankomme, modifizieren zu müssen glaubt.[181])

Kurz nach Erscheinen dieses Stückes rät er E. v. Kleist zu einer Senecatragödie in Prosa, vielleicht weil er sich von diesem prägnanten Stilisten ein Stück erhofft, das im Gegensatz zum „Tod Adams" von allen Lyrismen frei sein würde.[182]) Aber Kleist enttäuscht ihn in doppelter Beziehung. Seine Sprache wird, vielleicht unter dem Einfluss

Klopstocks, breit und pathetisch. Von der Absicht kommt immerhin noch soviel zur Geltung, dass die „Hamburgische Zeitung“ (1768) urteilen kann, niemand sei Sophokles so nahe gekommen als Kleist im „Seneca.“ [183]) Ausserdem gibt der Verfasser das Prosadrama als Fragment aus, um der Kritik zu entgehen.[184]) Durch diese Irreführung verliert der Versuch an Bedeutung. Der tragische Stil wird nicht als etwas Endgültiges angesehen.

Im 51. Literaturbrief redet Lessing dem Ausdruck Shakespeares das Wort.[185]) Für die bisher übliche getragene Rhetorik verlangt er eine Sprache, die im raschen Affekt nicht das edelste, sondern das stärkste Wort, für die erhabensten Gedanken nicht den schönen, sondern den natürlichsten Vortrag sucht und sich proteisch dem Charakter der handelnden Personen anschmiegt. Im Stil Shakespeares sieht er die Erfüllung seiner naturalistischen Forderungen. Vom idealisierenden Einfluss des Verses auf den Stil merkt er nichts. Er liest aus Shakespeare heraus, was dem damaligen Drama nottut, einen prägnanteren dramatischen Stil, der in der Zeit der rhetorischen Alexandrinertragödie verloren gegangen war. Um des dramatischen Stils willen tadelt Lessing im 39. und 40. Literaturbrief die Alexandrinerübersetzungen aus dem Englischen und wünscht gute prosaische.[186])

Gleim versichert gleichzeitig, er wolle bei der Versifizierung des „Philotas“ sein Ziel erreicht haben, wenn der tragische Stil getroffen sei, den Lessing im Trauerspiel vermisse.[187]) Es ist nicht zweifelhaft, dass die Absicht Lessings, etwas in Aufbau und Form ganz streng Dramatisches mit dem „Philotas“ zu schaffen, der Grund dafür ist, dass er schlichte, gedrängte Prosa angewendet hat.

„Philotas“ wird mit Recht von der „Chronologie“ als etwas für seine Zeit Ausserordentliches bezeichnet.[188]) In der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ (1759) wird die Vereinigung von Erhabenheit und einfachem Stil ungewöhnlich genannt und der Vers vermisst.[189]) Die Versifizierung und Zerdehnung durch Gleim entspricht dem Empfinden des Durchschnittslesers. Dass Lessing jede Mitautorschaft an dem Vers-Philotas ablehnt, ist begreiflich: „Sie haben ihn zu dem Ihrigen gemacht und der ungenannte Verfasser kann sich wenig oder nichts davon zueignen.“[190])

Etwas ironisch schreibt Lessing ein Jahr später gelegentlich einer anderen Versifizierung an Gleim:[191]) „doch der Grenadier übersetzt nur seine Freunde, die ihm nicht böse werden, sondern es ihm vielmehr Dank wissen wenn er sie verschönert.“ Als Gleim sich gar an die Versifizierung von „Adams Tod“ macht (1766), zieht es Lessing vor, sich des von Gleim erbetenen Urteils zu enthalten, bis dieser ihm Klopstocks Urteil mitgeteilt habe.[192])

Dass das Publikum mit der Anwendung der Prosa in der Tragödie nicht zufrieden ist, bleibt Lessing nicht verborgen. Er erwägt, ob man nicht die freien Rhythmen Klopstocks für das hohe Drama verwenden könne.[193]) Diese „künstliche Prosa“ lasse dem Skribenten alle Freiheit,

die ihm in der Prosa zu statten komme, und veranlasse ihn zudem zu einem besseren Bau der Perioden. Dem Akteur werde die Abteilung der Zeilen das Deklamieren erleichtern, und das Publikum werde durch dieses Quasi-Metrum befriedigt werden. Lessing glaubt wohl, die nivellierende, den dramatischen Naturalismus hindernde Wirkung des Verses falle in den freien Rhythmen weg, und man könne, ohne das Wesen des Dramatischen zu gefährden, so dem Publikum entgegen kommen. Die Anregung bleibt ohne Wirkung.

Erst in der „Hamburgischen Dramaturgie“ kommt Lessing auf die Frage der Form im hohen Drama zurück, und auch jetzt sieht er in der prägnanten Prosa kein Endziel, sondern einen Weg. Da er die Erfahrung gemacht hat, dass die Versübersetzungen sehr oft dem Vers zuliebe den dramatischen Dialog opfern, tritt er für die Prosaübersetzungen ein. Offenbar in der Ueberzeugung, dass von der Prosa aus ein Fortschritt möglich sei, von verwässerten Versen aus nicht.

Er ist durchaus nicht der Meinung des Houdart de la Motte, „dass das Sylbenmass überhaupt ein kindischer Zwang sey, dem sich der dramatische Dichter am wenigsten Ursache habe zu unterwerfen.[194]) Man muss von zwei Uebeln das kleinste wählen: Verstand und Nachdruck der Versification oder diese jenen aufzuopfern.“ Gerade in der deutschen Sprache wäre das Versmass schwerer zu entbehren, da wir wie die Griechen durch den blossen Rhythmus der Versart die Leidenschaften, die darin ausgedrückt werden, ausdeuten könnten.

Diese Einsicht in das Wesen des Verses zeigt am deutlichsten, dass Lessing in prägnanter Prosa kein Ziel sehen kann, sich nur vorläufig mit ihr begnügen zu müssen glaubt.

„Die Uebersetzung der Zelmire des Belloy“,[195]) schreibt er in demselben Stück der Dramaturgie, „ist nur in Prosa. Aber wer wird nicht lieber eine körnichte, wohlklingende Prosa hören wollen, als matte geradebrechte Verse? Unter allen unsern gereimten Uebersetzungen werden kaum ein halbes Dutzend seyn, die erträglich sind.“ Die Rücksicht auf das Versmass mache den Ausdruck überall mangelhaft. Es verlohne sich nicht, ebenso wässrig korrekte, ebenso grammatikalisch kalte Verse wie die Franzosen zu machen. Lieber sollten wir den poetischen Schmuck der französischen Versvorbilder in unsere Prosa übertragen. Der Ausdruck werde sich dann über die alltägliche Sprache nicht weiter erheben als die theatralische Deklamation über den gewöhnlichen Ton der gesellschaftlichen Unterhaltung. Deshalb wünsche er dem Prosa-Uebersetzer recht viele Nachfolger. Er erklärt sich aus demselben Grunde einverstanden mit der Prosaübersetzung des Nivelle de la Chaussée.[196]) Und mit Genugtuung beruft er sich auf El. Schlegel, der bereits gefunden habe, wie wenig das Vergnügen des Verses für die Menge kleiner Schönheiten im Dialog, die man ihm opfern müsse, entschädige.[197])

Wielands Shakespeare-Uebersetzung in Prosa wurde von allen Seiten getadelt; von der älteren Generation, weil sie keine Vermittlung dieses

Inbegriffs alles Regelwidrigen wünschte; von der jüngeren, weil ihr Wielands Shakespeare nicht naturalisch genug war, und wegen der tadelnden Anmerkungen. Lessing tritt als Einziger für Wieland ein[198]): „Was er gut gemacht hat, wird schwerlich jemand besser machen. So wie er uns den Shakespeare geliefert hat, ist es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann.“ Da Lessing in Shakespeare das Muster des naturalistischen Ausdrucks sieht, muss ihm eine Uebersetzung, der das idealisierende Element des Verses fehlt, besonders willkommen sein. Das, worauf er den grössten Wert legt, bleibt so leichter unverfälscht.

Es ist sehr bezeichnend für Lessings Forminteresse, dass er in der Hamburgischen Dramaturgie bei der Beurteilung „Richards III.“ von Weisse gegen die undramatische Rhetorik polemisiert.[199]) Und wenn Lessing an Diderots Abwehr einer vollen, prächtigen Versifikation eine Polemik gegen den undramatischen Schwulst anschliesst, so beweist das, in wie enger Beziehung für Lessing Vers und dramatischer Ausdruck stehen.[200])

Dass Lessing das Lustspiel „Minna von Barnhelm“ (1765) und die bürgerliche Tragödie „Emilia Galotti“ (1772) in Prosa schreibt, bedarf keiner Erklärung. Seine Absichten, den dramatischen Stil betreffend, verwirklicht er auch hier. Er feilt den Dialog sorgfältig. Bei „Minna von Barnhelm“ bedient er sich der Hilfe Ramlers.[201]) Jedes undramatische Pathos vermeidet er. Karl Lessing findet den Ton in „Emilia Galotti“ so heruntergestimmt, dass das Tragische ganz natürlich sei und so leichter Eingang in unsere Empfindung finde.[202])

Den „Nathan“ nennt Lessing ein dramatisches Gedicht. Es ist in Versen geschrieben und 1779 erschienen. Ueber die Gründe der Wahl einer gebundenen Form äussert sich Lessing in Briefen. An Elise Reimarus schreibt er, Verse hätte er gewählt, um geschwind fertig zu werden.[203]) Ausführlicher heisst es in dem Brief an Ramler: „ich habe die Verse nicht des Wohlklangs wegen gewählt, sondern weil ich glaubte, dass der orientalische Ton, den ich doch hie und da angeben müsse, in der Prosa zu sehr auffallen dürfte. Auch erlaube, meynte ich, der Vers immer einen Absprung eher, wie ich ihn itzt zu meiner anderweitigen Absicht bei aller Gelegenheit ergreifen muss.“[204])

Die bisherigen Ausdeutungen des Verses im „Nathan“ erklären seine innere Notwendigkeit, nicht Lessings Absicht. Dass die Neuheit des Vorwurfs eine neue Form geboten habe, dass das Bedürfnis, „vom Berge herab zur Ewigkeit zu sprechen“, das Mittel des Sehers und Dichters verlangt habe, sind gewiss letzte, aber Lessing unbewusste Gründe. Die Feststellung, was Lessing mit dem Vers gewollt hat, ist für die Geschichte der Diskussion von Bedeutung.

Lessing hat in der knappen dramatischen Prosa kein Endziel gesehen, sondern ein Mittel gegen die falsche Rhetorik der Alexandriner,

einen Weg zur Erneuerung der dramatischen Sprache. Als er den „Nathan“ schreibt, ist die Zeit des Sturms und Drangs vorbei, und der sprachliche Naturalismus hat aller Rhetorik den Garaus gemacht. Aus der Anwendung des Verses droht jetzt der Sprache geringere Gefahr. Lessing hat es nicht mehr nötig, die Nachteile des Verses und die Vorteile der Prosa zu betonen. Er leitet nun aus seiner Einsicht in das Wesen der beiden Formen ihre verschiedene Bedeutung ab. Die Prosa drängt zur dramatischen Konzentration, der Vers zur Erweiterung. Da das Wesen des hohen Dramas sich in der dramatischen Konzentration nicht erschöpft, eignet sich für dieses der Vers besser als die Prosa.

An Ramler schreibt er, er habe den Vers angewendet, weil er ein Abspringen zu anderweitigen Absichten eher erlaube als Prosa. Hier wo es ihm auf dramatische Zusammendrängung gar nicht ankommt, mehr auf ein Sichaussprechen — er nennt den „Nathan“ ein dramatisches Gedicht — hält er die zur Konzentration zwingende Prosa für weniger geeignet und wählt deshalb den Vers.

Zweitens hält Lessing den orientalischen Ton, der an einigen Stellen unvermeidlich sei, und die blumenreiche jüdische Sprache für schwer zur Prosa passend. Der starke Wirklichkeitsgehalt der ungebundenen Form und ihre Anregung zu Assoziationen mit Alltäglichem ist in der Tat schwer vereinbar mit einem ungewöhnlichen, entfernteren Vorwurf und einer überaus bilderreichen Sprache. Hier fördert die Idealisierung durch den Vers die Wirkung der künstlerischen Einheit. Lessing scheint dies gefühlt und für jedes hohe Drama, in dem nicht Menschen der Gegenwart auftreten, nicht alltägliche Verwicklungen dargestellt werden, den Vers verlangt zu haben. Eine Stelle aus einem gleichzeitigen Brief der Elise Reimarus weist darauf hin.[205]) Sie übersetzt Addisons „Cato“ und zieht Lessing dabei zu Rate: „ob ich ihn versifizieren kann, weiss ich nicht. Sie glauben also, dass es dieser Gattung zur Veredlung nothwendig sei?“ Diese Gattung kann nur das nicht bürgerliche, hohe Drama sein.

Dass Lessing den Blankvers wählt, erklärt sich daraus, dass dieser Vers, der gar nichts Selbständiges bei Lessing ist, geradeso wie die von ihm diskutierten freien Rhythmen am wenigsten die Vorteile der Prosa beeinträchtigt. Und dabei vermag er doch in Einklang mit der grösseren Gesprächigkeit im „Nathan“ zu stehen. Lessing wird nicht lange gewählt haben. Zwanzig Jahre hatte man sich schon um den Blankvers bemüht, alle Vorteile erörtert und ihn in verschiedenen Formen angewandt, als er für den „Nathan“ zu ihm griff. Lessings Anwendung des Blankverses ist deshalb von Bedeutung für seine Einbürgerung in Deutschland, weil sie volles Vertrauen zu seiner Brauchbarkeit gibt.[206])

Lessings Anteil an der Diskussion lässt sich dahin bestimmen: Er führt das bürgerliche Trauerspiel in Prosa ein. Zu einer Kontroverse über diese Form kommt es nicht. Die neue Idee, die beabsichtigte

Wirkung, die Tatsache der Gegenwart von Menschen und Dingen lassen keinen Widerspruch aufkommen.

Für das hohe Drama, das bei Lessing schon früh eine Abbiegung aus dem Heroischen ins rein Menschliche erfährt, fordert er grundsätzlich den Vers. In der Mitte der fünfziger Jahre bemüht er sich mit Ramler um einen neuen Vers für das hohe Drama, aber ohne Erfolg. Kurz darauf macht er Versuche in Blankversen. Die Einsicht, dass die Sprache im hohen Drama durch den Alexandriner in einen Zustand geraten ist, der mit dem neuen Geist der Dichtung in Widerspruch steht, und die Hoffnung, durch die Pflege einfacher dramatischer Prosa die Sprache zu erneuern, lässt ihn vom „Philotas“ an für die schlichte Prosaform gegen den Geschmack der an den Vers gewöhnten Zeitgenossen Partei nehmen. Auch in dieser Zeit sieht er in der Prosa durchaus kein Endziel. Seitdem der sprachliche Naturalismus des Sturms und Drangs die Gefahr falscher Rhetorik endgültig beseitigt hat, kann Lessing darauf verzichten, die ungebundene Form gegen die gebundene auszuspielen.

Die Gründe, die Lessing für den Vers im „Nathan“ geltend macht, zeigen, was ihm die gebundene Form bedeutet. Ueber die Einsicht in der Hamburgischen Dramaturgie, dass der Vers durch den Tonfall den Inhalt vermitteln hilft, also Ausdruck ist, geht Lessing in der Zeit des „Nathan“ hinaus. Er fühlt als erster die Beziehung zwischen Form und Drama. Er erkennt, dass die Prosa zur dramatischen Konzentration drängt und eine starke Gegenwartswirkung besitzt, infolgedessen sich für Dramen eignet mit raschem Tempo, Personen und Verwicklungen der Gegenwart; dass der Vers mit seiner Eigenschaft zu idealisieren der Tendenz des hohen Dramas, über den jeweiligen dramatischen Fall hinaus zu erweitern, zu verallgemeinern, entgegenkommt. Die Form ist bei Lessing noch keine „neue Gerichtsbarkeit“, aber auch nicht mehr Mittel, sondern etwas dem Gehalt Koordiniertes, in der Tendenz Verwandtes.

Wenn Lessing meint, der orientalische Ton des „Nathan“ vertrage sich besser mit Versen, oder ein Stück wie Addisons „Cato“ müsse in Versen übersetzt werden, so deutet dies auf noch eine weitere Einsicht in die Beziehung von Form und Drama hin. Es ist zu vermuten, dass er die Kraft des Verses erkannte, zwischen Sprache der Gegenwart und Entrücktheit des Gegenstandes und der Menschen im hohen Drama zu vermitteln, eine Brücke zu schlagen zwischen Abfassungszeit und Zeit des Geschehens, eine künstlerische Einheit herzustellen.

Zeitgenossen Lessings.

Die Stürmer und Dränger bereichern mittelbar durch ein neues künstlerisches Erlebnis und eine neue Sprache die Diskussion über die Form im hohen Drama. Alle, die bis zur Genieperiode sich um das Formproblem des hohen Dramas bemühen, erreichen im besten Falle Lessings Einsicht.

In den Jahren 1750—70 gibt es neben ihm erstens eine grosse Gruppe von Gottschedianern. Etwas der haute tragédie Ebenbürtiges zu schaffen, ist ihr Ziel. Ihre Alexandrinerstücke füllen die Spielpläne der Theater und die Sammlungen von Schauspielen. Es ist klar, dass hier, wo keine neuen Inhalte geschaffen werden, kein Bedürfnis nach neuer Form vorhanden ist. Der Alexandriner wird ohne Erörterung angewendet. Verslosigkeit gilt in diesem Kreise als gleichbedeutend mit Regellosigkeit. In den „Briefen, die Einführung des englischen Geschmacks betreffend“[207]) heisst es im Jahre 1760: „Es sey meinetwegen einen Augenblick das, was wir bisher in Lust- und Trauerspielen gewusst haben, bloss das Sylbenmass derselben. Wird nicht auch alsdann schon G—d allen Dank verdienen, dass er uns solches gelehrt?“ Bis 1762 unterstützt Gottscheds „Neuestes aus der Anmuthigen Gelehrsamkeit“ die rückständigen, beim Publikum beliebten Theaterschriftsteller.

Im siebenten Jahrzehnt fasst das bürgerliche Schauspiel und das Jambenstück Fuss.[208]) Nur in Wien, wo Gottschedische Reformen weit später einsetzen, herrscht die Alexandrinertragödie länger. Um 1750 sind dort die Theater noch so kunstfremd, dass Maria Theresia 1752 befiehlt, „die deutsche Schaubühne auf einen gesitteten Fuss zu setzen.“ Das geschieht nur teilweise, so dass noch 1776 Kaiser Joseph mit Nachdruck verordnen muss, „dass von nun an nichts als gute regelmässige Originale und wohlgeratene Uebersetzungen aus anderen Sprachen darin aufgeführt werden sollten.“

Erst 1760 zeigt Schmids „Chronologie“ das erste Original aus Wien an.[209]) Ein Gottschedianer, Magister Heyden, habe es verfertigt.

Die späte Theaterreform erklärt die merkwürdige Verbindung von Altem und Neuem bei Sonnenfels und Ayrenhoff. Gottschedische Tendenzen stossen hier zusammen mit Einwirkungen Lessings. In den „Briefen über die Wiener Schaubühne“ wendet sich Sonnenfels wie seiner Zeit Gottsched gegen die volkstümliche Posse, gegen das Extemporieren und befürwortet jedes Bemühen um das regelmässige Schauspiel.[210]) Dass er in erster Linie an das Gottschedische französierende denkt, zeigt die Fiktion, die „Briefe“ seien aus dem Französischen übersetzt. Ayrenhoffs Alexandrinertragödie „Hermann und Thusnelde“ lobt er uneingeschränkt.[211]) Chr. G. Stephanies Kunst, Alexandriner zu rezitieren, macht ihm grossen Eindruck.[212]) Das hindert ihn aber nicht, das bürgerliche Schauspiel in Prosa, das von Gottsched abgelehnt war, rückhaltlos anzuerkennen, an Ayrenhoffs „Hermann und Thusnelde“ gerade die rührenden Szenen zu loben. Die Erscheinungszeit der Briefe erklärt diese Uneinheitlichkeit.

Lessings Einfluss ist unverkennbar. Was Sonnenfels über den dramatischen Dialog sagt, deckt sich vollkommen mit den Erkenntnissen des „Philotas“-Dichters und Verfassers der „Hamburgischen Dramaturgie“. Mit Berufung auf La Bruyère[213]) tadelt er den „Flitterstaat“, die prächtigen Wörter, die gehäuften Beiwörter im Drama, nennt den Dialog die

Klippe unsrer dramatischen Dichter und scheidet einen Monat später scharf zwischen Perioden, die zum Lesen und solchen, die zum Sprechen bestimmt sind.[214]) Bei diesen sei alles Ueberflüssige fehlerhaft. Dass Sonnenfels aus dieser Einsicht keine Folgerungen zieht, wie Lessing es tut, beweist offenbar, dass sie mehr übernommen als erarbeitet ist.

Ayrenhoff schreibt die geforderten regelmässigen Alexandrinertragödien. Mit Ausnahme der Prosaskizze „Irene",[215]) des Klopstock nachahmenden „Tumelicus"[216]) und der späten Blankverstragödie „Virginia"[217]) sind seine Stücke in Alexandrinern geschrieben. „Poesie fordert Verse", das steht von vornherein für ihn wie einst für Gottsched fest.[218]) Im Alexandriner geht sein Verserlebnis vollkommen auf. Der „Tumelicus", die „Virginia" sind nur Experimente, misslungene dazu, nicht Entwicklungsstufen. Noch 1814 schreibt Ayrenhoff[219]): „Mein Ohr hält den Alexandriner, theils wegen des Reims, theils wegen seiner viel bestimmteren Caesur für ein harmonischeres Accompagnement als den Jambus." Er beruft sich auf Boileau, der vom tragischen Dichter fordere, dass der Wohlklang seiner Verse leicht in unsere Seele dringe, sich lange darin erhalte. Blankverse seien dazu wenig geeignet. Der Gang des Alexandriners sei ernst und edel und doch leicht genug für den Dialog.

In seinen dramaturgischen Abhandlungen berücksichtigt Ayrenhoff ausschliesslich die haute tragédie der Franzosen. Noch 1814 nennt er Racine das einzige Vorbild,[220]) schilt er auf Shakespeare und die Genies. Seine Verehrung für Lessing und Wieland beruht offenbar auf Missverständnissen. Er widmet Wieland die „Kleopatra"[220a]) im Glauben, ein „Racine ebenbürtiges Stück" zu bringen, wie es im ersten „Brief an einen jungen Dichter" vom Herausgeber des „Teutschen Merkur" beschrieben war.[221]) Wieland lehnt Ayrenhoff ab.[222]) Zwischen beiden steht die Geniebewegung. Wieland hatte etwas gefordert, was frei von den Uebertreibungen der Geniedramen sein sollte, ein reineres, vollkommeneres, jenseits des Naturalismus stehendes Kunstwerk, und Ayrenhoff hält in völliger Unkenntnis der dichterischen Entwicklung in Deutschland etwas Gottschedisches für die Erfüllung. Mit den in den achtziger Jahren sich regenden Tendenzen nach grösserer Formenstrenge hat der bis ins 19. Jahrhundert tätige Wiener nichts zu tun. Er gehört seiner dichterischen Konstitution nach zu Gottsched. Für Wien bleibt die französierende Alexandrinertragödie die einzige Form des hohen Dramas. Sogar Shakespeare muss sich hier noch 1773 einmal die Uebersetzung in Alexandriner mit allen notwendig daraus folgenden Entstellungen gefallen lassen.[223])

Die Tradition, hohe Dramen in Versen zu schreiben, ist offenbar massgebend gewesen für Ramlers Meinung. Dieser führt in seiner Batteux-Uebersetzung, im „dritten Theil", „betreffend die Gattungen in ungebundner Rede," das Drama nicht mit auf. Am Alexandriner hält er nicht mehr fest. Im ersten Teil befürwortet er einen Vers, der der Prosa ähnlich sei, so wie es einem Silbenmasse zukomme, „worinn man vor unsern

Ohren würkliche Gespräche“ halte.[224]) Aus demselben Grunde wie Ramler hält der Rezensent des „Philotas“ in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ (1759) am Verse fest. Bei aller Anerkennung des Aussergewöhnlichen bedauert er doch den Mangel des Verses.[225]) Gedacht ist an den fünffüssigen Jambus, den die „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ seit 1759 empfiehlt.[226])

Der von Gottsched an behauptete Zusammenhang zwischen hohem Stil und Vers wird ebenfalls weiter geltend gemacht. In der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ wird 1765 bei der Beurteilung von Pfeffels „Theatralischen Belustigungen“[227]) dessen Verteidigung der Prosa im hohen Drama damit abgelehnt, dass die Prosa nicht soviele Vorrechte wie die Poesie habe, und dass sie leicht in Gefahr komme, „zu stolpern oder sich eine Schwulst zuzuziehen“, wenn sie auf dem Kothurn gehen wolle. In derselben Richtung liegt der Tadel, einige Ausdrücke in der „Minna von Barnhelm“ seien zu hoch. Er findet sich zwei Jahre später in der „Deutschen Bibliothek.“ Was in Versen nur edel sei, werde in Prosa bereits feierlich. Nach den „Hamburger Unterhaltungen“ (1767) ist der Vers vorzuziehen, weil durch ihn die tragische Sprache mehr Würde erhält.[228])

In diesen Fällen mischen sich traditionelle Gründe mit solchen fortschrittlicher Art. „Dass auch in Prosa ein vortreffliches Trauerspiel könne gefertiget werden“, gibt sogar der Rezensent Pfeffels zu.

Eine weitere Gruppe schliesst sich Joh. Ad. Schlegel an. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Gleim direkt durch J. A. Schlegel beeinflusst ist. Die Batteux-Uebertragung mit Zusätzen hat er gelesen und anerkannt.[229]) Die dort stehenden Worte, dem „Tod Abels“ von Gessner fehle mit dem Silbenmass das letzte an der Vollkommenheit, stimmen wörtlich mit seiner brieflichen Erklärung an Schlegel überein, er sei einmal nicht damit zufrieden gewesen, dass Klopstock seinen Trauerspielen durch den Vers nicht die höchste Vollkommenheit der sinnlichen Rede habe geben wollen.[230]) Er überträgt deshalb den „Tod Adams“ 1766 in Blankverse,[231]) wie er ein paar Jahre vorher Lessings „Philotas“ versifiziert hatte. Klopstock ist mit Gleims Zutat so wenig zufrieden wie Lessing. Beide fühlen sich in ihren letzten Absichten missverstanden.[232]) Ihre Prosa hat die vollkommenste Form sein sollen. Auch die „Allgemeine Deutsche Bibliothek“ lehnt die Versifizierung ab.[233]) Sonst aber wird gegen Gleims Verballhornung kein Einspruch erhoben. Der „Tod Adams“ wird in Gleims Form sogar aufgeführt.[234]) Begeisterte Anerkennung findet Gleim bei Gessner: „Klopstocks Prosa in seinem Tode Adams habe ich immer bewundert; aber noch nie hab ich so viel Demüthigung empfunden, was die Harmonie des Verses vor jeder Prosa im Voraus hat, wie jetzt, da Sie dies Werk in Verse übersetzt haben“.[235]) Ein Teil des Lobes in diesem Briefe ist nur als persönliche Liebenswürdigkeit aufzufassen.

Die Vollkommenheitstheorie erklärt noch zwei weitere Uebertragungen in Verse. 1764 wird der „Philotas“ noch ein zweites Mal versifiziert, von Steffens in Celle.[236]) Kleists Tragödie „Seneca“, die wie der „Philotas“ und der „Tod Adams“ Prosa als endgültige Form hatte, wird 1767 in Verse gebracht.[237]) Ch. H. Schmids „Taschenbuch für die Schaubühne“ berichtet, Lessings Lehre, dass auch dem höheren Trauerspiel Verse nicht notwendig seien, habe damals noch wenig gefruchtet. „Man glaubte den Werth eines Stücks dadurch zu erhöhen, als man es versifizierte.“[238])

E. von Kleist, der den „Tod Adams“ als vollkommenes Kunstwerk begreift, im Vers durchaus nicht wie Gleim eine letzte notwendige Vollkommenheit sieht,[239]) entschliesst sich zu einer Konzession an die herrschende Meinung. Er bezeichnet den „Seneca“ als Entwurf und gibt vor, die Absicht gehabt zu haben, nach ihm ein Trauerspiel in Versen auszuarbeiten.[240]) Die Kritik dieser Partei herauszufordern, hat er nicht den Mut.

Eine Anzahl von Lessing nahestehenden Dramatikern nimmt vorwiegend durch die von Lessing beeinflusste Produktion an der Diskussion teil. Für sie alle ist Voraussetzung, dass das hohe Drama in Versen geschrieben werden müsse. Sie verwenden mit Ausnahme Cronegks fünffüssige Jamben und bürgern dieses Versmass für das Drama ein.

Cronegk bedeutet für den Streit am wenigsten. Das einzige vollendete Trauerspiel, „Codrus“ (1756) ist in Alexandrinern.[241]) Ein Franzose nennt es passablement aus dem Französischen übersetzt, wie Eschenburg in den „Hamburger Unterhaltungen“ berichtet.[242]) Die „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ zieht 1758 bei der Preiskrönung des besten eingesandten Theaterstückes die französisierende Tragödie der bürgerlichen Brawes vor. Am Alexandriner nimmt sie noch keinen Anstoss. Für den fünffüssigen Jambus tritt sie erst ein, als durch die Produktion der Erweis seiner Brauchbarkeit gebracht ist. Brawes Ansätze zu Neuem, die das in Blankversen abgefasste Lustspiel „Der Ehrliche Mann“[243]) zeigt, die seine Einsicht in den Zusammenhang von Vers und Vortrag auf dem Theater und in den charakterisierenden Wert des Verses andeutet,[244]) unterbricht sein früher Tod.

Vielleicht hätte er eine Entwicklung durchgemacht wie Chr. F. Weisse, der sich jeder aufkommenden Richtung anschliesst, als Gottschedianer in Alexandrinern, als Anhänger Lessings in Jamben, während der Geniezeit in Prosa dichtet und der Diskussion durch sein Schaffen keine neue Richtung gibt, aber jede einsetzende unterstützt. Trotzdem er von Anfang an die Vorzüge der Engländer und Franzosen vereinigen will,[245]) greift er unbedenklich zum Alexandriner. Bereits in der Einleitung zum zweiten Band seines „Beytrags zum Deutschen Theater“[246]) nennt er den Reim einen „unnöthigen Zierrath“ und entschuldigt er die Anwendung des Alexandriners mit dem Unvermögen der Schauspieler, „Trauerspiele ohne Reim vorzustellen.“ Der Alexandriner, der für „Eduard III.“ (1758) die

völlig entsprechende Form ist, der, freier behandelt, für „Richard III." (1759) gerade noch passt, ist mit dem Gehalt von „Rosemunde", (1761) „Mustapha" (1761) und „Krispus" (1760—64) nur noch schwer vereinbar. Für die „Befreiung von Theben" (1764) greift Weisse zum ersten Mal zum Blankvers, zu dem die besten Kunstrichter längst aufgefordert hätten.[247]) In seiner Selbstbiographie rühmt er sich dieses Schrittes.[248]) Kein Trauerspiel habe bis dahin Hoffnung gehabt, auf die Bühne gebracht zu werden, wenn es nicht in gereimten Alexandrinern geschrieben gewesen wäre. Die „Befreiung von Theben" kommt auch nicht auf das Theater. Erst der zwei Jahre später, 1766 geschriebene „Atreus" wird 1767 in Hamburg gespielt[249]) und ist damit das erste in Deutschland aufgeführte Blankversdrama. Die Zuhörer lassen sich, wie die „Hamburger Unterhaltungen" berichten, bei dieser Vorstellung vollkommen davon überzeugen, welch eine Würde die tragische Sprache durch den Jambus erhalte.[250]) Den „Romeo", den Weisse 1767 im Geiste des bürgerlichen Trauerspiels erneuert, schreibt er in Prosa.[251]) Den Fehler Shakespeares will er vermeiden, der durch die häufigen Reime „die Wahrscheinlichkeit der natürlichen Unterredung" geschwächt habe, „die im dramatischen Dialog unentbehrlich sei, besonders in häuslichen Scenen." Der Erfolg des „Romeo" ist gross. In seiner Selbstbiographie berichtet Weisse, neben Lessings „Emilia Galotti" habe der „Romeo" dazu beigetragen, das heroische Trauerspiel und die metrische Schreibart zu verdrängen.[252]) In dem Zusatz „ob zum Gewinne oder Verlust der Bühne und der Kunst, das mag unentschieden sein," zeigt sich sein Mangel an eignem Urteil. Den Erfolg des „Romeo" verdankt er zum grösseren Teil der im Erscheinungsjahr sich vorbereitenden Geniebewegung mit ihrer Bevorzugung bürgerlicher Stoffe und ausschliesslichen Anerkennung der ungebundnen Form. Aus dem nachempfundenen Geist dieser Richtung heraus dichtet er den „Jean Calas" (1774). Die Kritiker, die den Dialog zu trivial finden könnten, weist er mit Gründen ab, die er den Genies verdankt: „Mir schienen sie [die Trivialitäten] nicht selten zur Individualität des Subjekts, das ganz aus dem bürgerlichen Leben gehoben ist, ungemein viel beyzutragen, zumal wenn sie dazu dienten, die Unschuld des Calas und die Verblendung des Religionshasses bey den Richtern ins Licht zu stellen."[253]) So sehr steht Weisse unter dem Eindruck des jeweilig Neuen, dass er für die Ausgabe seiner Werke bei Dyck (1776 bis 1780) die frühen Dramen im Sinne Lessings und des Sturms und Drangs umarbeitet. „Die glänzendsten poetischen Stellen und Deklamationen", sagt er in der Vorrede, „deren Verlust mich vor 20 Jahren sehr würde geschmerzt haben, habe ich grösstenteils auszurotten gesucht." Die Abfassungszeit macht er für den undramatischen Dialog der ersten Stücke verantwortlich, nicht sich. Sein Mitgehen mit allen Richtungen beschönigt er jetzt nachträglich als Weitherzigkeit.

Von dem Lessing der Blankversfragmente ist offenbar beeinflusst der früh gestorbene J. W. von Brawe. Er hat ein bürgerliches Trauer-

spiel in Prosa hinterlassen, den „Freigeist," den die „Bibliothek der schönen Wissenschaften" 1758 abdruckt,[254]) und ein hohes Drama in fünffüssigen Jamben, den „Brutus." (1757—58 geschrieben.) In der Behandlung der Blankverse schliesst er sich eng an Lessing an. Seine reimlosen Verse mit stumpfem Ausgang und dauerndem Enjambement sind fern von aller Rethorik und wirken nach Ramlers Vorbericht zu zu den Werken (1768) bei temperamentvollem Lesen wie Prosa.[255]) Lessing hatte bereits 1760 auf dieses erst 1768 gedruckte Drama hingewiesen und es über Cronegks preisgekröntes Trauerspiel in Alexandrinern gestellt.[256])

Um die Einbürgerung des Blankverses im hohen Drama hat sich selbständig und mit Erfolg J. H. Schlegel bemüht. Er geht insofern über Lessing und seine Anhänger hinaus, als er den englischen Vers in seiner vollen Freiheit ins deutsche Drama einführt. „Ich habe es für das bequemste gehalten, dem englischen Silbenmasse mit allen seinen Regeln und Freyheiten zu folgen", heisst es in der Vorrede zur Uebersetzung der „Sophonisba" von Thomson.[257]) Vor dem Alexandriner habe der Blankvers „die Freyheit mit dem Abschnitte . . . abzuwechseln" voraus und zweitens die Reimlosigkeit. 1764 fügt er hinzu, die Länge der Blankverse sei zur Deklamation besser geeignet. Zehn- und elfsilbige Verse könnten nach Ausdruck und Wohlklang abwechseln.[258]) Zum Blankvers ist J. H. Schlegel wohl unter dem Eindruck der Engländer gekommen. Das bis dahin unveröffentlichte, ihm bekannte Blankversfragment seines Bruders kann ihn zur Durchführung ermutigt haben. Seine „Sophonisba" ist das erste veröffentlichte Trauerspiel in fünffüssigen Jamben. Schmids „Chronologie" bucht es als Merkwürdigkeit wegen der Blankverse. Für den fünffüssigen Jambus nach englischer Art tritt J. H. Schlegel in der Einleitung zu „Agamemnon" und „Coriolan" 1760 zum zweiten Mal,[259]) in der Vorrede zu seinen „Trauerspielen aus dem Englischen übersetzt" (1764)[258]) zum dritten Mal ein. 1764 kann er bereits konstatieren: „Das Sylbenmass, dessen ich mich in der Uebersetzung bediene, gewinnt in Deutschland mehr und mehr Beyfall, da man die vorzügliche Bequemlichkeit desselben zur theatralischen Deklamation erkennt." Er selbst hat bestimmt durch seine sechs Uebersetzungen dazu beigetragen, obwohl Aufführungen nicht nachzuweisen sind.

Die „Bibliothek der schönen Wissenschaften" (1765) teilt seine Ansicht über den Blankvers durchaus; vor allem ist sie mit ihm „von dem Vorteile dieser Art von Versen zur theatralischen Deklamation" überzeugt, verspricht sich einen heilsamen Einfluss dieser Verse auf die Schauspieler und wünscht die Vorstellung seiner Stücke auf den deutschen Theatern.[260])

Ebenso wie J. H. Schlegel hat Wieland ohne Bedenken die gebundne Form für das hohe Drama wählen zu müssen geglaubt, unter dem Eindruck der Engländer zum Blankvers gegriffen und zu seiner Einführung beigetragen.[261]) „Lady Johanna Gray" ist in frei gebauten Blankversen geschrieben (1756). Sie wird 1758 gedruckt und kurz darnach in der Schweiz mit Erfolg aufgeführt.[262]) In der „Bibliothek

der schönen Wissenschaften“ werden Silbenmass und Stil gelobt. „Edel, blühend, doch nicht zu sehr geschmückt“ wird der Vortrag genannt.[263]) Diese Schlichtheit ist von Wieland beabsichtigt. An Zimmermann schreibt er am 5. Dezember 1758:[264]) „Ich ziehe die edle Simplizität selbst in der Poesie dem blühenden und bunten Styl vor, den ich ehmals liebte.“ Das Poetische sei ein Fehler, den man von allen bösen Autorgewohnheiten am spätesten ablege. Es ist demnach nicht unwahrscheinlich, dass der Uebergang zur Prosa in „Clementine von Poretta“ (1760) aus Erwägungen erfolgt, die denen des „Philotas“-Dichters verwandt sind. Urteile aus späterer Zeit zeigen eine ähnliche Tendenz. Von 1760—66 hat Wieland neunzehn Shakespeare-Stücke in Prosa übersetzt. Nur die erste Uebersetzung „Der Sommernachtstraum“ ist bis auf ein paar komische Stellen in Blankversen. Dass Wieland zur Prosa übergeht, liegt einmal daran, dass er die Lust zu so langwieriger Arbeit verliert und in Prosa schneller fertig werden kann, und zweitens an seiner Auffassung vom Uebersetzen. Wieland hat treu sein, d. h. das Eigentümliche festhalten wollen, Form oder Gehalt. Jedem Original gegenüber nimmt er einen besonderen Standpunkt ein. Wo er die Form preisgibt, leitet ihn planvolle Ueberlegung und das Gefühl, dass eine formale Aenderung der Wirkung des Originals näher komme.[265]) Die Form bei Shakespeare ist für Wieland in dieser Zeit ein zufälliges Gewand der Gedanken, Wahrheiten, Empfindungen, das sie mehr verdreht als hervorhebt. Er sagt, er geniesse manchmal die Form, öfter die Natur. Shakespeares Form sei zufällig, sein Inhalt wesentlich. Das genügt ihm, auf die Wiedergabe der Verse zu verzichten. Dass Wieland den „Sommernachtstraum“ in Verse übersetzt, liegt daran, dass er den Vers Shakespeares, der aus „heiterem Spiel des überlegenen Geistes“ geboren ist, gerade noch begreift und ihn als wesentlich beibehält. Den Vers in der Tragödie empfindet er als ein Unglück: „Niemals hat sich ein poetisches Genie in diesen Fesseln weniger zu helfen gewusst als Shakespeare ... der Reim macht ihn immer etwas anders sagen als er will, oder nöthigt ihn doch, seine Ideen übel auszudrücken.“[266]) Nur das Wesentliche glaubt Wieland vermitteln zu müssen — das ist bei den Tragödien der Inhalt — und deshalb kann er in einem Brief an Gessner schreiben, „ein gutes Teil dieser Arbeit“ sei „fast bloss mechanisch.“[267]) Die Gründe für die Wahl der Prosa in Wielands Uebersetzung der Shakespeareschen Dramen sind lediglich übersetzungstechnischer Art, nicht bedingt durch die Einsicht in das Wesen der Form im hohen Drama.

Seine Uebersetzung gibt ein Beispiel hoher Dramen in Prosa, das weithin wirkt. Wie ein guter dramatischer Dialog beschaffen sein müsse, zeigt die Prosaübersetzung besser, als es eine Versübersetzung gekonnt hätte. Dieser Vorteil nimmt Lessing für den Prosa-Shakespeare ein. Wielands eigner Sinn für dramatische Sprache wird durch die Prosaübersetzung geschärft. Im „Teutschen Merkur“ wird 1773 Engels „Diamant“ gerühmt wegen seines dramatischen Dialogs,[268]) 1775 Keppners Prosaübersetzung der

„Horatier“ „edler und gedrängter“ gewünscht und Lessing in diesem Punkte vorbildlich genannt. Den französischen Tragödien würde eine bessere dramatische Sprache als die gereimte Gottscheds, Schwabes und Stüvens zur gerechten Beurteilung verhelfen.[269]) Ayrenhoffs klopstockisierender „Tumelicus“ wird wegen seines schleichenden Ausdrucks getadelt, den in den übrigen Stücken desselben Dichters der Vers verborgen habe.[270]) In diesen Notizen zeigt sich eine enge Verwandtschaft Wielands mit Lessing. Beide halten ohne weiteres den Vers im hohen Drama für nötig. Während Lessing aber durch die vorhandene rhetorische Alexandrinertragödie dazu kommt, nur in dem herkömmlichen Vers eine Gefahr für die dramatische Sprache zu sehen und zur vorläufigen Pflege der Prosa aufzufordern, führt Wieland die eigne Erfahrung dazu, eine Zeit lang in jedem Vers eine Gefahr für den dramatischen Dialog zu sehen. Erst nach den Ausschreitungen der Genies entschliesst er sich, entschieden wieder den Vers für das hohe Drama zu fordern.

Von 1775—77 erscheint die neue Auflage der Shakespeare-Uebersetzung. Wieland überträgt die Herausgabe Eschenburg. Dieser verbessert die vorliegenden Uebersetzungen und übersetzt die fehlenden Stücke dazu. Im Vorbericht zu der neuen Auflage gibt er zu:[271]) „ein beträchtlicher Verlust für denjenigen, der den Shakespeare nur deutsch lesen kann, ist der Abgang des Silbenmasses.“ Nur den Sommernachtstraum habe Wieland metrisch übersetzt. Er werde „Richard III.“ neu in Verse übersetzt folgen lassen. „Allein,“ fügt er in völliger Uebereinstimmung mit Wielands Auffassung der Treue in Uebersetzungen hinzu, „das Mühsame einer solchen Uebersetzung ungerechnet, so wird auch schwerlich der grössere Verlust des Eigentümlichen und Wörtlichen durch die Beibehaltung der äusseren Form hinreichend ersetzt.“ Also auch Eschenburg sieht das Endziel im Vers, — nur der Blankvers kommt in Betracht[272]) — die Prosa ist ein Kompromiss aus übersetzungstechnischen Gründen. Im „Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften“ hat Eschenburg 1783 ausführlicher über die Prosa gesprochen. Das Verständnis dieser späteren Ausführungen wird erleichtert durch ihre Beziehung auf die Geniebewegung.[273])

Aus denselben übersetzungstechnischen Gründen wählt gleichzeitig mit Wieland Gerstenberg für Beaumonts und Fletchers „Braut“ die Prosaform. Nach seinem Begriff von Treue darf er auf Verse verzichten und sich damit begnügen, den „humour“ des Originals wiederzugeben. Es ist ihm wie Wieland klar, dass mit dem Vers der Uebertragung etwas fehle. Nur hält er die Entstellungen, zu denen der Vers leicht führen kann, für schlimmer als die Nachteile seines Mangels. Sogar der fünffüssige Jambus, der einzige für ihn mögliche Vers, sei zwar für lange Monologe und poetische Tiraden geeignet, im Dialog aber unerträglich.[274]) Den „Ugolino“ schreibt er deshalb in Prosa. Er teilt Gleim mit, er habe in diesem Trauerspiel die äusserste Simplizität beobachten wollen, und mit dieser habe ihm der Vers unvereinbar geschienen.[275]) In völliger

Uebereinstimmung mit Lessing rechtfertigt er die Prosa in der Anzeige der neuen „Probstücke der englischen Schaubühne“ damit, dass gute Prosa besser sei als schlechte Verse.[276]) Endziel ist auch für Gerstenberg die Prosa nicht, höchstens in Uebersetzungen. Sonst ist ihm für das hohe Drama ein Vers erstrebenswert, der die „Simplizität des Ausdrucks, die Sprache der Leidenschaft“ mit ihren Inversionen, die abgebrochene Sprache der Unterredungen nicht beeinträchtigt.[277]) Den freien Blankvers in Klopstocks „Salomo“ nennt Gerstenberg vorbildlich.[278]) Offenbar scheinen ihm die Freiheiten des Klopstockischen Versbaues die Möglichkeit des dramatischen Dialogs zu garantieren.

Mit seiner Meinung über die Form des hohen Dramas gehört noch Herder an diese Stelle.

In einem 1766, also vor Lessings Dramaturgie geschriebenen Aufsatz: „Haben wir eine französische Bühne?“[279]) nennt Herder den Alexandriner für das deutsche Drama ungeeignet und weist auf zwei Fehler hin, die dieser Vers mit sich bringe, die „unerträgliche französische Deklamation“, der die Schauspieler verfielen, und „die Sprache durch Sentiments, Sittensprüche und Gegensätze“, zu der die Schriftsteller durch diesen französischen Vers verführt würden. Auch er fühlt, wie das Wesen des Alexandriners zu undramatischen Einlagen verleitet, wie seine „Zweischenkligkeit“ zu dramatisch nicht immer bedingten Gegensätzen führt (Schiller empfindet dreissig Jahre später Aehnliches), wie dieser Vers „dem würklichen Affekt sowohl, als der kälteren Sprache ein Zwang“ ist, „ein Zwang dem Tragischen und Theatralischen Genie“ „Je minder Theatralisches und Tragisches Genie“ unsre Schriftsteller hätten, „desto schönere französierende Verse“ hätten sie gemacht. Den englischen Blankvers findet er geeigneter für das deutsche Drama als den Alexandriner. Im gleichen Jahr weist er in den Fragmenten „Ueber die neuere Deutsche Litteratur“ noch auf ein anderes Silbenmass für das Theater hin, auf Klopstocks freie Rhythmen.[280]) Diese Verse könnten sich „so prosaisch als möglich machen,“ und dies sei in den ersten Auftritten nötig, wo das Silbenmass oft unleidlich werde. Sie könnten sich aber auch zum höchsten tragischen Affekt erheben. Für kurze Doppelgespräche, die bei uns so sehr ausarteten „auch vielleicht des Sylbenmasses wegen“, seien sie besonders geeignet. In der zweiten Ausgabe[281]) tritt Herder wieder für den der deutschen Sprache angemessenen Blankvers ein, der von den freien Rhythmen gar nicht so weit entfernt sei. Gleims Uebertragungen in Blankverse hätten „damit so viel an hohen Theatralischen und fast Heroischen Numerus gewonnen als sie an kleinen lebhaften und rührenden Wendungen die in die Prosa eingewürkt waren,“ verloren haben möchten. Gleim und Kleist hätten diesem Silbenmass „eine gedrungene Kürze“ gegeben, die nicht in „wilden Ueberfluss der Worte“ ausschiesse, und in „ein hohes Deklamatorisches.“ Er hofft, dass dieser Blankvers im heroischen Trauerspiel bald den Alexandriner verdränge, der mit Schuld sei an der untheatralischen, undialogischen und mono-

tonischen Sprache der Theaterstücke. Der Blankvers sei so wandlungsfähig, dass er „dem vorigen Klopstockischen Sylbenmasse an Freiheit und Vorteylen nahe kommen“ könne, während „die Zügellosigkeit desselben in einigen Schranken“ gehe.

Herder sieht also in dem immer noch üblichen Theatervers, dem Alexandriner, eine dem Wesen des Dramatischen widersprechende Form, hält den Blankvers für geeignet und glaubt schliesslich wie Lessing in den freien Rhythmen eine Form gefunden zu haben, die sich am besten mit der dramatischen Simplizität und auch mit dem dramatischen Affekt verträgt. Er kehrt jedoch zum Blankvers zurück in der Erkenntnis, dass dieses Silbenmass erstens von den Vorteilen der freien Rhythmen nicht weit entfernt sei und zweitens noch dem Stück einen einheitlichen, heroischen Charakter gebe. So ist nach Herder der Vers, und zwar der Blankvers, für das hohe Drama notwendig. Die Erkenntnis vom Ausdruckswert des Verses lässt ihn auch für Uebersetzungen hoher Dramen die Beibehaltung des Verses als eines wesentlichen Bestandteils fordern. Gegen Wieland richtet sich die Behauptung, Shakespeares Reime im „Romeo“ gehörten zum Romanzenton der Liebe.[282]) Und in den Jahren 1769—70 übersetzt er selbst Bruchstücke aus Shakespeare in Blankversen.[283])

Der Hinweis auf die Vorteile der Prosa[284]) für das Drama hat schliesslich zur Folge, dass im siebenten Jahrzehnt die Prosa als im Prinzip gleichberechtigt neben den Vers für dieselbe Form des hohen Dramas tritt.

Der Rezensent der „Theatralischen Belustigungen“ von Pfeffel schreibt in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“, „dass auch in Prosa ein vortreffliches Trauerspiel könne gefertiget werden.“[285]) Nur solle Prosa nicht die Regel werden. Im gleichen Jahre (1765) meint der Rezensent der Elias Schlegel-Ausgabe in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften“, jede gebundene Form und auch die Prosa sei im hohen Drama möglich.[286]) Die Illusion müsse erreicht werden; wie, das sei gleichgültig. Die „Allgemeine Deutsche Bibliothek“ vermisst in Ayrenhoffs Verstragödien „Aurelius“ und „Hermann und Thusnelde“ den natürlichen Ausdruck.[287]) Und 1770 lehnt die „Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften“ in den „Anmerkungen zu Lessings Hamburgischer Dramaturgie“ die poetische metrische Sprache der griechischen Tragödie für das deutsche Drama ab, „da wir nicht in denselben Umständen mit den Griechen“ seien. Die Eigenschaft der deutschen Sprache, die Art der deutschen Bühne und der deutschen Stücke verpflichte den Theaterdichter, „den wahren Ausdruck der Menschen in unsre Stücke zu bringen.“[288])

1765 hat Pfeffel die Prosa als allein zulässig für das Drama bezeichnet. Im ersten Band seiner „Theatralischen Belustigungen“ äussert er, für das deutsche realistische Drama sei der Vers unmöglich.[289]) Hier gelte immer Landois' Argument, dass die Menschen nicht in Versen

redeten, und er ergänze es dahin, sie redeten nicht in Versen, wenn sie auch Dichter wären. Sich auf die Alten zu berufen, gehe nicht an wegen der Verschiedenheit im Charakter der Sprache und des Dramas. Gelänge es aber einem deutschen Schauspieldichter, „den edelsten Ausdruck ohne Zwang der Poesie zu unterwerfen, so würde er durch einen mühseligen Umweg dennoch nicht weiter kommen, als wenn er sich die ungebundene Sprache des Redners gewählt hätte.“ Denn der Vers solle bei flüssigem Vortrag auf der Bühne sich wie natürliche Prosa ausnehmen. Nur einmal wendet er in den „Theatralischen Belustigungen“ den Vers an, für „Zelmire“, und zwar deshalb, weil Originalverse sich schwer in Prosa übertragen liessen.[290]) Pfeffel findet bei dieser Gelegenheit an den „Hendekasyllaben“ vieles auszusetzen und schlägt ein Versmass vor, das man gar nicht mehr als solches empfinden kann. Das aber will Pfeffel gerade. Selbst angewendet hat er es in „Zelmire“ nicht.

In Pfeffels Meinung durchkreuzen sich zwei Tendenzen. Von Landois, einem Vorläufer Diderots, geht er aus. Landois hatte sich vom Standpunkt der bürgerlichen Tragödie aus gegen den Vers erklärt, weil dann die unnatürlichen schönen Stellen von selbst unterblieben. Landois' Rechtfertigung der Prosa dehnt Pfeffel auf alle Tragödien aus, indem er die Konsequenz aus dessen Wahrscheinlichkeitstheorie zieht. Die sich in den sechziger Jahren in Deutschland durchsetzende Ueberzeugung, dass der Vers im Drama dem natürlichen Ausdruck nicht im Wege stehen und auf keinen Fall zu undramatischen, rein poetischen Bestandteilen führen dürfe, mag bei ihm dazu geführt haben, den Vers als etwas anzusehen, das leicht vom Sinne des Dramas abführen könne, dem Dramatiker nur Nachteile bringe, keine Vorteile. Denn der einzige Vorteil, die Harmonie, soll seiner Meinung nach durch den Vortrag des Schauspielers so sehr verdeckt werden, dass der Eindruck der ungebundenen Sprache gewahrt bleibe. Pfeffels Forderung der Prosa ist von dieser Seite her eine Folge des Strebens nach Natürlichkeit der dramatischen Sprache. Da Pfeffel vom Alexandriner herkommt, müssen ihm die Vorzüge der Prosa vor dem Vers besonders einleuchten.

Zu Beginn der Geniebewegung ist der Stand der Diskussion der: Für das hohe Drama wird der Vers gewünscht. In Betracht kommt dabei nur der fünffüssige Jambus. Da aber vom Vers verlangt wird, dass er die dramatische einfache Sprache nicht beeinträchtige, da rhetorische und lyrische Elemente, zu denen der Vers leicht verführe, vermieden werden sollen, magert der Vers ab, und der Unterschied zwischen einem hohen Drama in Prosa und einem in Versen ist nicht gross. Beide Formen sind einander so angenähert, dass die Frage nach Vers oder Prosa wohl noch gestellt und zugunsten des Verses entschieden, die Prosa jedoch nicht verworfen wird. Ihre Vorzüge für den dramatischen Dialog werden anerkannt und in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre erhält sie in einigen Fällen sogar Gleichberechtigung mit dem Vers. Bei Pfeffel lässt die Forderung des natürlichen dramatischen Ausdrucks und

des schlichten, die Harmonie des Verses verbergenden Vortrags auf dem Theater dem Vers im Drama keinen Raum mehr.

Für die Uebersetzung fremder Dramen — es handelt sich vorwiegend um englische in Blankversen — wird Prosa als die geeignetere Form bezeichnet.

Sturm und Drang.

Die kunsttheoretischen Ueberzeugungen der Genies sind im Naturalismus so sehr befangen, dass es zu einer Diskussion über einen idealistischen Faktor, über das Problem der Form im hohen Drama, nicht kommen kann. Die Prosa allein wird im Drama angewendet. Wahrscheinlichkeitsmomente sind dabei durchaus nicht massgebend; denn jede Schöpfung ist nach dem neuen Herderischen Begriff vom künstlerischen Schaffen selbst Wirklichkeit[283]) und drückt eigenes Leben aus. Wirklichkeit aber ist für die Genies vorwiegend die vor Augen liegende, allen zugängliche kleine Welt. Der Kultus des Gefühls als des Ausdrucks menschlicher Ganzheit führt sie zu den einfachen Menschen, bei denen sie diese Ganzheit eher voraussetzen zu dürfen glauben als bei den durch Abstammung, Rang und Konvention beschränkten.

Hinter die Welt des Dramas hat der Verfasser zurückzutreten. Dass es dessen Seele spiegle, wird dem französischen Drama vorgeworfen.[291]) Jeder Einzelne im Drama hat seine Sprache zu reden, nicht die des Dichters. Darum wird das Endziel für den Ausdruck grösstmögliche Charakteristik. Der Vers hätte dieser Absicht im Wege gestanden. Er hätte die Sprache gar nicht fassen können, die in vielen Fällen ein Stammeln, kein logisches Sprechen ist.

Am Zustandekommen dieses Dramas haben Mercier und der deutsche Shakespeare teil. Mercier verlangt 1773 in seinem „Nouvel Essai sur l'art Dramatique", der bald übersetzt[292]) und besprochen wird,[293]) die Kunst müsse sich dem Leben anschliessen und sich nicht einen Schritt von der Wirklichkeit entfernen. Unter Wirklichkeit versteht er das, was alle vor Augen haben. Er verlangt entschieden, das Drama müsse in Prosa, nicht in Versen geschrieben werden; denn nicht der Dichter selbst rede, sondern die handelnden Personen.[294]) Die Prosa habe mehr Simplizität, mehr Natur und könne dabei ebenso edel und ebenso heftig sein wie die schönsten Verse. Mercier findet, dass die besten Verse der französischen Tragödie völlig prosaisch seien, und glaubt damit einen weiteren Erweis für die Berechtigung der Prosa zu erbringen.

Eine Verführung ist für die Genies die Wielandsche Prosaübersetzung der Dramen Shakespeares. So sehr sie durch die Anmerkungen die jungen Dichter erzürnte, sie trat doch für lange Zeit bei den der englischen Sprache Unkundigen an die Stelle des Originals. Von der Konzentrationskraft des Shakespearischen Verses gibt Wielands Prosa keine Vorstellung. Sie erweckt den Eindruck, Shakespeare sei der grosse Dichter, der sich gehen lasse, der so rede, wie ihm der Schnabel ge-

wachsen sei. Die Irreleitung durch dieses missverstandene grosse Beispiel ist entscheidender als der Einfluss Merciers.

Die Dramatiker der Geniebewegung, der junge Goethe, Lenz, Wagner, Klinger, Maler Müller, Leisewitz, wenden ausnahmslos die ungebundene Form an, ohne darüber Rechenschaft zu geben, für Originaldramen ebenso wie für Uebersetzungen, für Szenen aus dem kleinbürgerlichen Leben der Gegenwart ebenso wie für die Vorgänge in der grossen Welt der Vergangenheit.

Auch Goethes Mutter würde, wenn sie Dramen hätte dichten können, zur Prosa gegriffen haben. An M. Klinger schreibt sie: „Jammer Schade! dass ich keine Dramata schreibe, da sollte die Welt ihren blauen Wunder sehn, aber in Prosa müsste es seyn . . .“[295])

Nur Millers „Niobe“ (1778 gedruckt) ist in freien Rhythmen geschrieben. Das Stück wird von ihm selbst als „lyrisches Drama“ bezeichnet, entbehrt jeder Handlung und ist kaum noch Drama zu nennen. Eine Ausnahmeerscheinung ist „Niobe“ also nicht. Derselbe Miller arbeitet Teile seines Faustdramas metrisch um, aber erst, als die Geniebewegung verebbt ist und neue Einflüsse in den achtziger Jahren herrschend werden.

Klinger ist der Prosa auch später treu geblieben, als er sich so weit von der Geniebewegung wegentwickelt hat, dass die Prosa zu dem neuen Geist seiner Dramen nicht mehr passt.[296]) Klingers beide „Medeen“[297]) drängen wie Goethes „Egmont“ so sehr zum Vers, dass man Rhythmen heraushört, die sich wiederholen. Es hätte wenig bedurft, und Klinger wäre Goethe und Schiller in der Form zuvorgekommen. Seine Prosa wirkt bald inmitten der in Deutschland gesteigerten Anforderungen an die Form wie Vernachlässigung. Goethe glaubt, dass Klinger sich die Anerkennung und Verbreitung verscherzt habe, weil er sich der Entwicklung der Form in der deutschen Literatur nicht habe anschliessen mögen.[298])

Von der Form des Dramas spricht nur Lenz einmal flüchtig. Früher habe man als Mittel der Charakterisierung verschiedene Versmasse angewendet, heute bediene man sich dazu der Prosa. Nur die Franzosen, die auf Charakteristik im Drama verzichteten, schrieben weiter in Versen und versuchten durch äussere Pracht, d. h. Vortrag, Symmetrie, Harmonie der Verse, Reim usw. zu ersetzen, was ihnen an Charakteristik und Inhalt abgehe. Ohne die besonderen Bedingungen des französischen Dramas zu berücksichtigen, wirft er Voltaire vor, er benutze alle diese Ausschmückungen wie eine Kokotte ihren Putz. Nicht ein einziges Mal hat Lenz für Dramatisches sich des Verses bedient.

Bürger bedauert in der Zeit der Geniedramen, deren stärkste er mit Begeisterung liest, wiederholt, keine Begabung für das Drama zu haben.[299]) Einmal versucht er sich in dieser Gattung,[300]) aber ohne Erfolg.[301]) Nur eine Bearbeitung von Shakespeares „Macbeth“ wird nach jahrelanger Arbeit fertig.[302]) Sie ist in Prosa, und es ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, dass Bürger wenigstens in der Zeit der Genies

auch seine Originaldramen in Prosa geschrieben hätte. Ob er freilich auch später bei der Prosa geblieben wäre, erscheint nach seiner Meinung über den Vers in seinen „Vorlesungen über Aesthetik“ zweifelhaft.[303])

Der Anteil der Geniebewegung an der Diskussion über die Form des hohen Dramas ist scheinbar gering. Mittelbar aber verdankt ihr die Diskussion eine wesentliche Bereicherung. Dem neuen dichterischen Erlebnis geht ein neues Spracherlebnis zur Seite. Die Sprache wird wieder heisser, voller, elastischer. Sie grenzt sich als dichterisch von der logischen, begrifflichen Sprache der Nicht-Dichter ab. War vor der Geniebewegung Klarheit und Prägnanz vom Dichter und vom Nicht-Dichter gefordert worden, so kann Eschenburg 1783 in seinem Entwurf einer „Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften“ Poesie und Prosa nach dem eigentlichen Zwecke unterscheiden.[304]) Dieser sei bei der Poesie möglichste „Sinnlichkeit und Lebhaftigkeit der Vorstellungen und die Unterhaltung der Phantasie durch dieselben, bey der Prosa aber die Klarheit, Bestimmtheit, Richtigkeit und Gründlichkeit der Vorstellungen und die dadurch zu bewirkende Ueberzeugung des Verstandes und Lenkung des Willens“ Eine ähnliche Unterscheidung macht Bürger.[305])

Eine neue poetische Sprache ist die Voraussetzung für einen neuen Vers. Erst war er rethorisch und schwülstig gewesen. Durch das Heilmittel der Prosa war er dürftig und prosaisch geworden und unterschied sich nicht mehr wesentlich von der Prosa. Ihn gegen die Prosa abzuwägen, wurde erst wieder sinnvoll, wenn er etwas anderes als Prosa geworden war. Voraussetzung dazu war eine höhere Temperatur der Sprache.

Vers oder Prosa in den beiden letzten Jahrzehnten.

Unmittelbar nach der Geniebewegung kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen den Anhängern der Prosa, die zum grösseren Teil von dem neuen Erlebnis der Genies ausgehen, und denen des Verses, die in ernster Sorge um die Kunst die Prosa bekämpfen. Die Auseinandersetzung fällt in die ersten Anfänge der neuen Dramenkunst.

Die Anwälte der Prosa haben den Vorteil, den weitaus grössten Teil der Dramenproduktion hinter sich zu haben. In den Jahren von 1770—80 herrschen die Originaldramen, die fast alle in Prosa abgefasst sind, vor. Das Verhältnis von Original zu Uebersetzung ist in diesem Jahrzehnt etwa 3 : 1, das von Prosadrama zu Versdrama ebenso.[306]) Der Wunsch der „Hamburger Unterhaltungen,“ die kalten französischen Tragödien und weinerlichen französischen Lustspiele möchten verdrängt werden, geht in Erfüllung.[307]) Man gewöhnt sich schnell an die Stücke der Genies und ihre Prosa.[308]) Schon 1774 sagt Chr. H. Schmid in seiner dramaturgischen Abhandlung „Ueber Götz von Berlichingen“: „Wir sind endlich so weit gekommen, dass niemand mehr darüber erstaunt, ein Heldenschauspiel in Prosa zu lesen.“ 1783 berichtet Chr. H. Schmid im „Taschenbuch für die Schaubühne“,[309]) dass bis

zu Lessings „Nathan“ „das versificierte Trauerspiel von unsern Bühnen fast ganz exiliert“ gewesen sei. Im „Theaterjournal für Deutschland“ wird 1780 bedauert, dass man keine Schauspiele in Versen mehr lesen wolle.[310]) 1786 behauptet Engel in seinen „Ideen zu einer Mimik“, in Deutschland habe man das versifizierte Trauerspiel längst begraben. Wenn es hier und da noch gegeben werde, dann werde es auf Befehl gespielt und habe wenig Zuschauer.[311])

Im vorletzten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts verschiebt sich des Verhältnis der Prosadramen zu den Versdramen nur wenig. Die Zahl der erschienenen Prosaoriginale überwiegt bis gegen das Ende der achtziger Jahre die der Versdramen um das Dreifache. Sie haben mit den Originalen der Genies allerdings nicht mehr viel zu tun. Auf der einen Seite sind es Ritterdramen. Von Goethes „Götz“ und Klingers „Otto“ gehen sie aus, werden aber bald romantisch und sentimental und begegnen sich schliesslich mit dem vom bürgerlichen Trauerspiel kommenden, rührseligen Familiengemälde. Dem gleichen spiessbürgerlichen Geist der beiden sich begegnenden Richtungen entspricht eine nüchterne ungebundene Sprache mit allen trivialen Wendungen des einfachen Lebens.

Einen wesentlichen Fürsprecher findet das Prosadrama in der Schauspielkunst. Der tiradenhaften, schwer zu memorierenden Alexandriner überdrüssig, — der Blankvers kommt noch wenig in Betracht — greifen die Schauspieler gern zu Stücken, die, mit gröberen Mitteln arbeitend, den Darsteller stärker auftragen lassen und ihm einen mühelosen Erfolg sichern. Nach den Angaben der Berliner „Literatur und Theaterzeitung“ (1778—84) und der „Ephemeriden der Literatur und des Theaters“ (1785—87) erreichen die Prosaoriginale der Genies und ihrer Anhänger die höchsten Aufführungszahlen. Ackermann, Seyler,[312]) vor allem aber Schröder nehmen sich des Prosadramas an. In Schröders Preisausschreiben heisst es, obgleich Trauerspiele in Versen nicht ganz ausgeschlossen sein sollten, würden gleichwohl die in Prosa, von sonst gleicher Güte, viel lieber sein.[313]) Er spielt ausschliesslich die Prosadramen der Genies und Shakespeares, bis er erkennt, welche Gefahr von dieser Gattung her der Schauspielkunst droht. Am 22. Mai 1784 schreibt er vor der Aufführung von „Kabale und Liebe“ an Dalberg, wenn der Geschmack an solchen Stücken allgemein würde, dann hätten wir in zehn Jahren keine Schauspielkunst mehr.[314]) 1787 entscheidet sich Schröder, den „Don Carlos“ in Versen aufzuführen, obwohl Schiller ihm eine Prosabearbeitung anbietet. So sehr ist er bemüht um die Schauspielkunst, dass er Ende 1780 sogar auf Alexandrinertragödien verfällt. Im gleichen Sinne wie anfangs Schröder spricht sich Iffland Schütz gegenüber aus.[315]) 1787 wünscht der Schauspieler Beck den Besuch Gotters, des entschiedensten Gegners des Geniedramas, in Mannheim, damit er dem Geschmack des letzten Lustrums entgegenwirke.

Es wird den Schauspielern allmählich so unmöglich, Verse zu sprechen, dass vorhandene Versdramen für die Aufführung in Prosa auf-

gelöst werden müssen. Das „Theater der Deutschen“ bringt 1776 „Die Eroberung von Magdeburg“ nach dem poetischen Trauerspiel „Die Zerstörung von Magdeburg“ prosaisiert. Elias Schlegels „Stumme Schönheit“ erscheint 1783 im „Theater der Teutschen“ in Prosa.[316]) Den „Canut“ schreibt Büschel in die Sprache des Sturms und Drangs um.[317]) Die „Mitschuldigen“ Goethes werden in Prosa übertragen,[318]) ebenso Weisses „Richard III.“[319])

Die „Allgemeine Deutsche Bibliothek“[319]) wünscht nicht, dass solche Bearbeitungen üblich werden, und bedauert, dass die besten versifizierten Stücke gar nicht auf die Bühne kommen. Lessings „Nathan,“[320]) die Versdramen Gotters haben dieses Schicksal.[321]) Der „Don Carlos“ in Versen wird in den Jahren von 1788—1795 in Weimar nur dreimal gespielt. Noch um die Wende des Jahrhunderts ist der Durchschnitt der Schauspieler so wenig geübt im Versereden, dass die Frage nach Vers oder Prosa im hohen Drama mit Rücksicht auf die Darstellung immer wieder gestellt wird, von Schiller bei der Arbeit am „Wallenstein“[322]) und 1801 nochmals bei der Abfassung der „Turandot“.[323])

Angesichts dieser Vorherrschaft der Prosa schweigt anfangs die Kritik. Im „Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielliebhaber“ (1779) findet sich ein Verzeichnis der 1778 erschienenen deutschen theatralischen Schriften.[324]) Die einzelnen Anzeigen sind oft anderthalb Seiten lang, aber selten findet sich auch nur eine blosse Angabe der Form. In den Rezensionen der „Literatur- und Theaterzeitung“ (1778—84), der „Ephemeriden der Literatur und des Theaters“ (1785—87), in den ersten Bänden der „Allgemeinen Literatur-Zeitung“ (Jena 1785 ff) finden sich keine Notizen über die äussere Form, höchstens einmal über den Stil. Die lange, dreizehn Aufsätze umfassende „Nathan“-Kritik aus dem Jahre 1780 in der „Literatur- und Theaterzeitung“ enthält kein Wort über den Vers.

Die Artikel für die Prosa, die in den achtziger Jahren einsetzen, zeigen durchaus nicht überall den Geist der Geniebewegung. Wie nicht alle Prosadramen die ungebundene Form der neuen Kunstauffassung verdanken, ebenso stützen sich die Verteidiger der Prosa auf Gründe, die dem Rüstzeug der verschiedensten Literaturperioden des achtzehnten Jahrhunderts angehören.

1791 bringt es D. Huber fertig, im Sinne der alten Wahrscheinlichkeitstheorie in der seinem Drama „Tamira“ beigefügten Abhandlung Prosa für Schauspiele zu verlangen.[325]) Man pflege im Affekte keine Verse zu machen. In der „Kritischen Uebersicht der Neusten Schönen Litteratur der Deutschen“ (1788) wird Dalbergs Forderung des Verses im Drama in Frage gestellt, weil dem Vers sehr grosse Sorgfalt in der Diktion entsprechen müsse.[326]) Versform und gute Diktion zu vereinen, ist dem Verfasser offenbar eine nicht zu bewältigende Schwierigkeit.

Lediglich auf dem Naturalismus der Geniebewegung beruht Gemmingens Verteidigung der Prosa.[327]) Dasselbe gilt für das „Tagebuch

der Mainzer Schaubühne“ (1788). Die Berufung auf die Griechen sei hinfällig; denn das „ernsthafte Drama der Griechen“ sei grösstenteils „heroischen Inhalts“ gewesen, und der Rhythmus habe zu dem „feierlichen pathetischen Tone“ eher gepasst. Bei uns dagegen sei das Schauspiel bürgerlich, und die Sprache müsse sich dem gesellschaftlichen Tone so sehr als möglich anschmiegen. Da ferner der Schauspieler, der Verse spreche, sich zu bestreben habe, das Metrum zu verwischen und das Ganze der Sprache des Lebens näher zu bringen, so sei es überflüssig, ihm die Last des Verses erst aufzubürden.[328]) Der Grund also, den schon Pfeffel gegen den Vers anführt, den die „Aesthetischen Gespräche“ (1786) übrigens auch geltend machen,[329]) taucht hier wieder auf. Auch auf Weinrichs Artikel[330]) im „Teutschen Merkur“ (1792) haben die Anschauungen der Genies Einfluss gehabt. Weinrich führt für die Prosa an, je weniger man den Dichter im Kunstwerk merke, je mehr die handelnden Personen wirklich in der Natur zu reden und zu handeln schienen, desto vollkommener sei es, desto sicherer täusche es. Sonst haben seine naiv realistischen Argumente, die Wieland in einem „Zusatz“ etwas von oben herab zurückweist, nichts mit den Genies zu tun.

Am ausführlichsten hat J. J. Engel in seinen „Ideen zu einer Mimik“ der Prosa im Drama das Wort geredet.[331]) Er spricht vom Vers, weil er offenbar an den Alexandriner als einzigen dramatischen Vers denkt, als von etwas völlig Veraltetem. Besonders die mit ihm eingeschlichenen Fehler, tiradenhafte Deklamation und übertriebenes Spiel, hätten die Versdramen verhasst gemacht. Aber der unheilvolle Einfluss des Verses auf die Schauspielkunst genügt Engel nicht zur Zurückweisung des Verses. Sorgfältig sucht er zu beweisen, dass die Prosa die einzig richtige Dramenform sei, und die Natur des Silbenmasses sich mit der des Dramas nicht vertrage. Jedes Silbenmass habe einen „eigenen Charakter, eigenen Stimmungsgehalt“. „Bei der Mannigfaltigkeit der im Drama auszusprechenden Empfindungen“ müsse „das feststehende Versmass“ oft hinderlich sein. Die Alten hätten diese Klippe umschifft, indem sie wechselnde Silbenmasse benutzt hätten. Aber die neueren Dichter hielten sich an eines. Der Vers deute ferner auf freies, müssiges Spiel der Phantasie hin und sei der Täuschung gefährlich. Der Glaube an Wahrheit und Gegenwart der dargestellten Handlung leide dadurch und somit auch die Rührung und das Vergnügen. Schliesslich seien im Gewirre eines dramatischen Vorganges die Empfindungen der Seele nur Annäherungen, d. h. unbestimmte, nicht völlig klare Empfindungen. Der dafür allein passende Numerus müsse gleichfalls in Annäherung bestehen. Diese lasse sich nicht anders geben als durch eine freie Mischung von Füssen und Rhythmen, d. h. Prosa. Die Prosa sei durchaus keine Erleichterung. Sie verpflichte, immer die wahrsten, angenehmsten, weder zu hohen noch zu gemeinen, weder zu starken noch zu schwachen Ausdrücke zu suchen und feinste Schattierungen wiederzugeben. Die richtige Anordnung der Gedanken müsse in Prosa ganz besonders gut beobachtet werden, weil

ein Verstoss hier mehr auffalle als in Versen. Die Griechen könne man nicht gegen die Anwendung der Prosa anführen. Aristoteles habe bereits hervorgehoben, man habe den Jambus gewählt, nicht lyrische Verse, weil dieser der Prosa näher komme. Engel meint, die Griechen wären mit der Zeit auch zur Prosa gekommen.

Für ihn ist die Absicht des Dramas, möglichst täuschend Wirklichkeit, Leben mit der ganzen Skala von Tönen und Teiltönen vorzuspiegeln, unvereinbar mit dem Vers, der kraft seines eignen Empfindungsgehaltes die verschiedenen Empfindungen des Dramas entstelle, vor allem aber Besonderheiten verwische und ausgleiche. Im Vers sieht Engel etwas Idealisches, im Drama etwas Naturalistisches. Mit dem Sinn eines Dramas — im Auge hat er offenbar das realistische Drama der Genies und ihrer Anhänger — ist der Vers nicht vereinbar.

Wenn Engel 1786 sagt, die Kunstrichter seien für den Vers, die Liebhaber der Kunst für die Prosa, so trifft er richtig die Spaltung, die in den achtziger Jahren zwischen Publikum und Kritik eingetreten war. Die grosse Menge der Laien und Liebhaber steht noch lange auf der Seite des Prosadramas, als schon ein neues Kunstdrama sich langsam durchringt. Die Kunstrichter haben es nicht leicht, die Notwendigkeit des Verses zu erweisen, weil es nur sehr wenige Versdramen gibt, auf die sie sich als Beispiele stützen können. Als Goethes „Iphigenie“ erscheint, stellt die „Allgemeine Deutsche Bibliothek“ sofort die Autorität Goethes einem Versfeind entgegen, der in der „Literatur- und Theaterzeitung“ Dalbergs Jamben angegriffen hatte. Die wenigen Versdramen, die es gibt, kommen erstens fast gar nicht aufs Theater wegen der Schwierigkeit, die sie dem Schauspieler machen, und wenn sie gespielt werden, finden sie beim Publikum wenig Anklang, weil sie einen grösseren Kunstsinn voraussetzen als die Alltägliches behandelnden, unmittelbar wirkenden Prosastücke, die sich in den meisten Fällen miterleben lassen wie ein Klatsch aus dem Nebenhaus.

Vor der Bekehrung Schröders hat ein einziger Theaterleiter sich in den Dienst des Versdramas gestellt — Ekhof. Die Dramen der Genies führt er nicht auf, nicht einmal den „Götz“, und von Shakespeare nur wenige. Iffland sagt er den Grund seiner Zurückhaltung:[332]) „Das ist nicht, weil ich nichts dafür empfände, oder nicht Lust hätte, die kräftigen Menschen darzustellen, die darin aufgestellt sind; sondern weil diese Stücke unser Publicum an die starke Kost verwöhnen, und unsere Schauspieler gänzlich verderben würden.“ Die Kraftsprache erleichtere dem Schauspieler vieles und werde ihn dazu verführen, sich alles zu erlauben und nachlässig zu werden.

Erst am Ende der neunziger Jahre wird es durch die grossen Bemühungen Goethes und Schillers wieder möglich, Versdramen, wenigstens in Weimar, auf die Bühne zu bringen. Dafür, dass das Repertoire von Versdramen sich vergrössere, sorgen beide Dichter.[333]) Die Absicht,

den „Wallenstein“ aufzuführen, ruft neuen Eifer hervor. Es gelingt den Schauspielern hier zum erstenmal, der ungewohnten Aufgabe völlig Herr zu werden. Im „Journal des Luxus und der Moden“ merkt Böttiger diesen Erfolg nachdrücklich an.[334]) Goethe tut alles, um versifizierten Stücken die Schwierigkeiten der Aufführung aus dem Wege zu räumen und Dichter, Schauspieler und Publikum zum Vers zu erziehen. Zur Erfüllung seines Wunsches, das tragische Theater möchte sich durch Versifizierung vom Lustspiel und Drama entfernen,[335]) ist es notwendig, dass der Vers für niemand ein Hindernis ist. — Es lässt sich in der Tat seit der Aufführung des „Wallenstein“ eine ganz erhebliche Zunahme an Verstragödien feststellen. Der Vers ist allerdings an den meisten das einzig Bemerkenswerte. 1803 spricht die: „Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek“ bereits von einer modernen Jambensucht.[336]) Mochte die neue Mode immerhin dem Geist des Dramas nicht bekömmlich sein, die verloren gegangene Kunst, Dramen in Versen zu schreiben, hat sie belebt. Nach einem Gespräch Goethes mit Eckermann hat sich im ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts die poetische Kultur in Deutschland so verbreitet, dass niemand mehr einen schlechten Vers mache.[337])

Für die Verteidiger des Verses im hohen Drama sind verschiedene Gesichtspunkte massgebend.

Einmal erwartet man von der Wiedereinführung des Verses für das hohe Drama einen Gewinn für die niedergegangene Schauspielkunst. Schink nennt den Vers in seinen „Dramaturgischen Fragmenten“ (1782) eine wahre Schule für Dichter und Schauspieler, vor allem für letzteren.[338]) Dalberg meint in der Vorrede zu „Montesquieu“, der Vers werde den sinngemässen Vortrag wesentlich erleichtern, dazu den Schauspieler zwingen, sich genau an das Wort des Dichters zu binden.[339]) Gotter glaubt in der Vorrede zum zweiten Band seiner Gedichte (1788), die Verse würden den Schauspieler zu eifrigerem Studieren veranlassen, so wie ihn die Prosa zur Nachlässigkeit verleitet habe.[340])

Andere sehen im Vers ein Mittel, die dramatische Sprache zu bilden. So wie Lessing von der Prosa die Verdichtung der im Alexandriner verwässerten Sprache erhofft hatte, so erhofft man jetzt vom Vers eine Einengung der Prosa, die im Uebermass der Gefühle und Leidenschaft vielfach zum Schwulst ausgeartet war. Schink hofft, Metrum und Caesur würden „den entsetzlichen Strom der Schreibseligkeit aufhalten“ und lehren, „die Perioden runden“, den „Ausdruck wählen“, „sich an Präzision und Richtigkeit der Sprache gewöhnen.“[341]) Dalberg meint, die Alten hätten die metrische Einkleidung gewählt, „um einer grösseren zügellosen Weitschweifigkeit Einhalt zu tun, in welche des Dichters all zu feurige Phantasie und seine erhitzte Leidenschaft gar leicht verfällt.“[342]) „Die neueren deutschen prosaischen Trauerspiele“ bewiesen es. In dem Aufsatz „Ueber den Zweck in der Dichtkunst“ (in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaft“ 1787)[343]) wird die Prosa die gefährlichste Klippe für den Ausdruck der Leidenschaft im Drama genannt. Und 1796

wird in derselben Zeitschrift die Prosa verantwortlich gemacht für die überladenen Perioden in Uebersetzungen englischer Dramen.[344])

Die Konsequenz aus diesen Meinungen zieht Dalberg, der den Vers als Vorstufe für die höchste, aber fast nicht zu erreichende Form ansieht, die vollkommene Prosa. In allen Zeiten habe die poetische Sprache die vollkommene Prosa gebildet, und überall seien Schauspiele in gebundener Rede den guten prosaischen Stücken vorangegangen. Je früher man mit guten Versdramen anfange, desto schneller werde man zum Ziel kommen.[345])

Vorläufig verteidigt er den Vers als Vorbedingung und als Träger einzelner Vorzüge. Unter anderem hat Dalberg beobachtet, dass der Rhythmus an sich, ohne Beziehung auf die Sprache, auf den Zuschauer wirke, ihn „anhaltend aufmerksamer und feyerlicher" im Theater mache.

Ein wesentlich grösseres Verdienst, als Vorteile des Verses anzuführen, war es, den Vers zu rechtfertigen vor der jüngsten Theorie, dem Naturalismus der Genies. Es galt zu betonen, dass ein Drama in erster Linie ein Kunstwerk sei. Wieland hat es in seinem zweiten „Brief an einen jungen Dichter" über das Trauerspiel getan:[346]) „Verse sind der Poesie wesentlich; so dachten die Alten, so haben die grössten Dichter der Neuen gedacht; und schwerlich wird jemals einer, der eine Tragödie in schönen Versen machen könnte, so gleichgültig gegen seinen Ruhm seyn, lieber in Prosa schreiben zu wollen." Zehn Jahre später wiederholt er in einem gegen Weinrich gerichteten Zusatz, solange Tragödien für poetische Kunstwerke gehalten würden, wäre die Versifikation an einem solchen Werke eine Vollkommenheit mehr.[347])

Gotter nimmt in der Vorrede zu seinen „Gedichten" das Versdrama der Franzosen gegen die Angriffe aus dem Lager der Genies in Schutz und weist darauf hin, dass es eine „schätzbare dichterische Komposition" sei.[348]) Dass es nicht der Sinn des Dramas sei, Wirklichkeit vorzutäuschen, wird 1787 in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften" behauptet,[349]) und in derselben Zeitschrift heisst es 1796:[350]) „Wer ... versifizierte Dramen unnatürlich findet, vergisst, dass jede Kunst auf einer Supposition beruht, die man sich gefallen lassen muss, um von der Kunst Vergnügen zu ziehen." Der Verfasser der „Briefe über das versificierte Drama" (1801) erwartet von dem Gebildeten, dass er mehr Freude am Poetischen habe als an der dramatischen Handlung, und dass schon deshalb der Vers auf alle Fälle beizubehalten sei.[351])

Der Gegensatz zur Geniebewegung lässt die Anhänger des Versdramas die Bedeutung der Prosa-Dichter übersehen. Nur Wieland erkennt sie. Schroff lehnt er Ayrenhoffs Gezeter über Shakespeare und die Genies ab,[352]) sehr zum Erstaunen des Wiener Alexandrinerdichters. Dieser hatte ihm „Kleopatra und Antonius" gewidmet und war überzeugt, mit diesem Alexandrinerstück die Forderungen des Wielandschen „Briefes an einen jungen Dichter" erfüllt zu haben. Wieland hat aber mit der Gottschedischen Alexandrinertragödie nichts zu tun. Er will eine

Tragödie, die auf dem Boden der Geniebewegung steht, deren Vers aus dem neuen Spracherlebnis geboren ist. Die Stücke der Genies hätten den Weg zur National-Schaubühne gezeigt. Männer von Genie und Talent kämen auf diesem Wege zu Aeschylos und Sophokles, wie ja das Beispiel des Verfassers von „Götz“ und „Iphigenie“ gezeigt habe.

Die Diskussion über Vers und Prosa in den zwei letzten Jahrzehnten leidet daran, dass von den einzelnen Anwälten nie die verschiedenen Möglichkeiten des Dramas berücksichtigt werden. Allen steht bei ihrer Meinung über die Form ein einziger Typus des Dramas vor Augen. Wo das realistische Drama der Ausgangspunkt ist, wird Prosa verlangt, aber nicht für dieses allein, sondern für alle Dramen. Wo das idealisierende Drama zu Grunde liegt, wird der Vers verlangt, wieder ganz allgemein. Die Bedeutung des Verses und der Prosa wird gar nicht erörtert, weil es zu einem Abwägen der beiden Formen gegeneinander nicht kommt. Nur Eschenburg macht in seinem „Entwurf“ eine Scheidung.[353]) Für die heroische Tragödie sei vielleicht die metrische Einkleidung vorteilhaft, für die bürgerliche dagegen die prosaische. Näher geht er auf den Unterschied der beiden Arten und der zugehörigen Formen nicht ein. Gross ist für ihn der Unterschied zwischen Vers und Prosa überhaupt nicht. Er behandelt Silbenmass und Reim in dem Kapitel, wo das „blos Mechanische, die äussere Regelmässigkeit oder das Zufällige in der Materie und Form eines Gedichtes“ zur Sprache kommt.[354]) Ebenso wird 1786 in der „Allgemeinen Literatur-Zeitung“[355]) angemerkt, dass der Vers zum hohen Ton der Geschichte und zu einer erhabenen Ausführung besser passe als Prosa.

In den zwei Fällen, wo Prosa und Vers berücksichtigt werden, ist der Gegenstand des Dramas für die Wahl der Form entscheidend.

Schiller und Goethe.

Schillers und Goethes Meinungsaustausch über Vers und Prosa im hohen Drama während der Arbeit am „Wallenstein“ bringt die Diskussion zu einem vorläufigen Abschluss.

Mit einem Prosadrama, das alle Merkmale der Geniezeit hat, fängt Schiller an. Den „Fiesko“ schreibt er in Prosa, ohne Erwägungen über die Form anzustellen. Für „Kabale und Liebe“ ist durch die Tradition, bürgerliche Tragödien in Prosa zu schreiben, die ungebundne Form von vornherein gegeben. Den „Don Carlos“ hat Schiller in Prosa begonnen. Die endgültige Fassung ist in Versen. Der erste Entwurf aus dem Jahre 1783 ist ein tragisches Familiengemälde. Zu erschütternden und rührenden Situationen sollte das Stück Gelegenheit geben.[356]) Der zweite Entwurf (Juni 1784—Februar 1786) ist in fünffüssigen Jamben. Den Uebergang zum Vers erzwingen innere Gründe. Die Sphäre des Familien- und Intriguenstücks ist verlassen. Das Geschichtliche und Politische hat Boden gewonnen. Diese Wandlung zum hohen Drama führt Schiller zum Vers. An Dalberg schreibt er,[357]) er begreife nicht mehr, dass er

seine Phantasie in die Schranken des bürgerlichen Kothurns habe einzäumen wollen, da die hohe Tragödie ein so fruchtbares Feld gerade für ihn sei, in dem er vielleicht nicht erreicht werden könne. Der Vers werde seinem „Carlos“ viel Würde und Glanz geben. Der höheren Sphäre des zweiten Entwurfs hält Schiller den Vers für angemessen. Mitbestimmend mag der Verkehr in der Kurpfälzischen Deutschen Gesellschaft in Mannheim gewesen sein, deren Mitglied er im Januar 1784 wird, und der Einfluss des Vorsitzenden Klein, der ein eifriger Anhänger des französischen hohen Versdramas war, und auch Schiller auf die französische Tragödie hinwies.[358]) Klein behauptet selbst, Schiller zum fünffüssigen Jambus zugeredet zu haben.[359]) Bestimmt hat ihm Wielands Mahnung im Merkur, ein vollkommenes Drama müsse in Versen geschrieben sein, Eindruck gemacht. In der „Thalia“ beruft er sich auf sie.[360])

Schiller empfindet bei der Umarbeitung des „Carlos“ bereits ganz richtig, dass die Verse eine neue Gerichtsbarkeit vorstellen. Streicher teilt mit, sein Freund habe, um die Jamben fliessend zu machen, gleich rhythmisch denken müssen.[361]) Trotzdem schreibt Schiller den vierten Akt wieder erst in Prosa. Und Körner gegenüber redet er von Uebersetzen seiner Prosa in Jamben.[362])

Der „Carlos“ ist seit dem „Nathan“ das erste bedeutende Drama in Versen. Der Einfluss der Form des „Nathan“ ist unverkennbar. Der Prosa steht auch er nahe; dem Nathan-Vers hat er voraus das dramatischere Tempo und den volleren Klang, der durch die neue, reichere Sprache möglich geworden war. Die gebundene Form im „Carlos“ ist für Schiller bedingt durch den hohen, nicht alltäglichen Gegenstand, durch die Darstellung einer idealisierten Welt. Der Vers ist also eine Begleiterscheinung der Wendung zum idealischen Drama.

In der Zeit bis zum „Wallenstein“ hat Schiller sich wenig mit Dramatischem beschäftigt. Er liest sich in die griechische Tragödie ein, übersetzt und verspricht, nichts Dramatisches mehr zu machen, ehe er die griechische Tragödie beherrsche und seine Ahnungen von Regel und Kunst in klare Begriffe verwandelt seien.[363]) Seinem Sinn für den Vers wird diese Tätigkeit zu gute gekommen sein.

Um die Mitte der neunziger Jahre wird Schiller durch A. W. Schlegel zum Nachdenken über formale Fragen angeregt[364]) 1795 erscheinen dazu in den Horen Schlegels „Briefe über Poesie, Sylbenmass und Sprache“, in denen für das höhere Drama der Vers gefordert wird.[365]) Er sei durchaus kein blosser Zierat, sondern innig in das Wesen der Poesie verwebt. Und 1796 erklärt er in seinem Shakespeare-Aufsatz,[366]) die Verse sollten charakteristisch behandelt werden und sich an den gedrängten Dialog anschliessen. Schlegel ist 1796 bereits auf dem Wege, der 1808 in den Wiener „Vorlesungen“ dazu führt, die Unebenheiten in Shakespeares Vers „ausdrucksvoll“ zu nennen.[367]) Die Anfänge der Shakespeare-Uebersetzung bekommt Schiller von Schlegel Anfang 1797 vorgelesen.[368])

Schlegels Anregungen fallen gerade in die Zeit der ersten Beschäftigung mit dem „Wallenstein." Schiller hat anfangs für dieses Drama den Vers in Aussicht genommen.[369]) Sogar den Reim würde er eventuell nicht vermeiden. Dass er an Kunst erinnere, „involviere" eine weitere Schönheit.[370]) Humboldts Bedenken gegen den Vers machen ihn schwankend.[371]) Am Ende des Jahres ist er bei der Prosa, teils aus Rücksichten auf das Theater,[372]) teils weil sie dem Stoffe mehr zusage.[373]) Aber ein Jahr später ist er doch entschlossen, „Wallenstein" in Jamben zu bearbeiten, „um auch die letzte Forderung zu erfüllen, die an eine vollkommene Tragödie gestellt wird."[374]) Er begreift kaum, dass er es je anders gewollt hat. Es sei unmöglich, ein Gedicht in Prosa zu schreiben. Erst jetzt sei der „Wallenstein" eine Tragödie zu nennen.[375]) Und ausführlich schreibt er an Goethe, dass in der Poesie Stoff und Form, selbst die äussere, genau zusammenhingen. Seitdem er die Prosa in Verse verwandle, befinde er sich unter einer ganz anderen Gerichtsbarkeit als vorher. Viele Motive könne er gar nicht gebrauchen. Sie wären nur gut gewesen für den gewöhnlichen Hausverstand, dessen Organ die Prosa zu sein scheine. Der Vers fordere schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft, und so hätte er in mehreren Motiven poetischer werden müssen. Alles was sich über das Gemeine erhebe, sollte anfänglich in Versen konzipiert werden, denn nirgends komme das Platte mehr als in Versen ans Licht. Der Rhythmus leiste im Drama noch das Grosse, dass er, indem er alle Charaktere und Situationen nach einem Gesetz behandle und sie in einer Form ausführe, Dichter und Leser nötige, von allem noch so charakteristisch Verschiedenen etwas Allgemeines, rein Menschliches zu verlangen. Alles solle sich in dem Geschlechtsbegriff des Poetischen vereinigen. Und diesem Gesetz diene der Rhythmus sowohl zum Repräsentanten als zum Werkzeug, da er alles unter seinem Gesetz begreife. Auf diese Weise bilde er für die poetische Schöpfung die Atmosphäre; alles Gröbere bleibe zurück. Nur das Geistige könne von diesem Elemente getragen werden.[376])

Goethe stimmt zu. Alles Poetische solle rhythmisch behandelt werden. Dass man nach und nach eine poetische Prosa eingeführt habe, zeige nur, dass man den Unterschied von Vers und Prosa aus dem Auge verloren habe. Poetische Prosa wählen sei nicht besser, als wenn sich einer einen trockenen See in seinen Park bestelle und der Gartenkünstler die Aufgabe dadurch löse, dass er einen Sumpf anlege. Die Mittelgeschlechter seien für Liebhaber und Pfuscher wie die Sümpfe für die Amphibien. Alle dramatischen Arbeiten (Lustspiel und Farce zuerst) sollten rhythmisch sein. Da sehe man, wer etwas könne. Jetzt akkommodierten sich die Theaterdichter; daher sei die Absicht, „Wallenstein" in Prosa zu schreiben, begreiflich. Sehe Schiller ihn jedoch als „selbständiges" Werk an, dann müsse er rhythmisch sein. Sein Jahrhundert müsse man vergessen, wenn man nach eigener Ueberzeugung arbeiten wolle.[377])

In zwei weiteren Briefen an Goethe[378]) fügt Schiller ergänzend hinzu, durch den Rhythmus schwelle der „Wallenstein“ an. Die Personen sprächen etwas breit. Die tragische Handlung lasse sich oft kürzer abwickeln, aber das Beispiel der Alten scheine auf ein höheres poetisches Gesetz hinzudeuten, das hierin Abweichung von der Wirklichkeit fordere. Der Künstler solle sich von der Wirklichkeit entfernen. Alle poetischen Personen seien symbolische Wesen. Die lakonische Art der Rede wäre zu realistisch. Die breite Art sei vorzuziehen und gebe ausserdem Ruhe auch in gewaltsamen Zuständen.

Goethe und Schiller stimmen in der Forderung des Verses für den „Wallenstein“ vollkommen überein. Von ganz verschiedenen Seiten her sind beide zu ihr gelangt.

Auch Goethe ist von der Prosa des Geniedramas aus zum Blankvers gekommen. Aber nicht der Uebergang zur Darstellung einer idealen Welt hat ihn als entsprechenden Ausdruck erzwungen, sondern allmählich ist der Vers bei Goethe eingedrungen mit der Sehnsucht nach Gestaltung, Bindung und bedeutet „Entchaotisierung“, Erlösung im Mass. Goethe nennt die äussere Form einmal den Spiegel der Seele; das ist sie bei ihm. Aus dem Wesen seines Verses erklärt sich das lange Schwanken zwischen Vers und Prosa und die Tatsache, dass der Vers vor der endgültigen Anwendung stellenweise im Drama die Prosaform durchbricht.

Auf den rhythmischen Charakter der Prosa im „Elpenor“ macht Herder Goethe aufmerksam. Durch rhythmische Partien wird die Prosa im „Egmont“ oft unterbrochen. In der „Iphigenie“ ersetzt Goethe die bereits in der ersten Fassung stark rhythmische Prosa durch Verse. Anfangs begnügt er sich mit einer mehr mechanischen Abteilung in Verse. Die Ungleichheit, die dadurch entsteht, dass er bei der Hauptumarbeitung stellenweise schon in Versen empfindet, wird erst durch die Umdichtung in Italien ausgeglichen.

Goethes Briefe aus dieser Zeit beantworten die Frage, warum er zum Vers übergegangen ist. Er hat sich zu dieser Form entschlossen „um der Kunst und des Handwerks willen“.[379]) Sein Wille zu strengster Gestaltung erfordert die Konzentrationskraft des Verses. Nur noch das Poetische hat er im Auge, „der letzte Funke von Anhänglichkeit ans Theater“ erlischt in dieser Zeit der Arbeit an der „Iphigenie“.[380]) Der Vers ist jetzt Ausdruck des Poetischen und Mittel, insofern er alles Mangelhafte verstärkt fühlen lässt[381]) und es beseitigen hilft.[382]) Was die zartesten Stellen durch das Bewusstere des Verses verlieren, wird durch Besserung mittlerer und schlechterer Partien gewonnen.[383]) Das Ganze des Werkes wird vollkommener.

Die Umdichtung des „Tasso“ beruht auf denselben Voraussetzungen und führt zu dem gleichen Ergebnis. Bei der Arbeit am „Faust“ 1798 fühlt Goethe abermals, wie der Vers alles in die Sphäre des Poetischen

zwingt, wie er Stellen, die durch ihre Natürlichkeit und Stärke im Verhältnis gegen die anderen unerträglich gewesen, kunstmässig in das Ganze eingliedert.[384]) Auch hier liegt die zu Eckermann geäusserte Einsicht zugrunde, dass Verse den poetischen Sinn steigern oder gar hervorlocken.[385])

Bei der Diskussion über die Form des „Wallenstein" treffen sich Schiller und Goethe im Begriff des Poetischen. Schiller kommt zu ihm vom Idealischen, Goethe von der Bindung, Gestaltung her.

Für Schiller fällt die Darstellung des Ideals mit dem Poetischen schlechthin zusammen. Die Beobachtung in der Zeit des „Carlos", dass der Vers zu einem hohen Gegenstande besser passe als Prosa, wird in der Zeit des „Wallenstein" zu der künstlerischen Ueberzeugung, dass in der Poesie Stoff und Form, selbst äussere, eng zusammenhängen. Stoff der Poesie ist allein das Idealische. Repräsentant und Mittel des Poetischen ist der Vers. Das Gewand des Verses repräsentiert einmal das Idealische des Stoffes; und zweitens ist es Mittel, auf alles Nichtidealische aufmerksam zu machen. Der Vers erzwingt dessen Beseitigung oder Verbesserung oder Ersetzung durch ein poetischeres Motiv. Ueberall hilft er Wirkliches in Poetisches umwandeln. Er ist eine Atmosphäre, die nur das Poetische trägt. Die Entfernung von der Wirklichkeit in diesem Drama wird zugegeben und darin ein Vorzug gesehen, da der Dichter gerade so wie jeder Künstler auf eine ehrliche Art sich von der Wirklichkeit entfernen solle.

Die Tendenz nach Mass in Leben und Kunst hat Goethe zum Vers gezwungen. Alles Poetische erfordert die rhythmische Behandlung, weil sie Mass ausdrückt und Mass schafft. Und nicht nur Mass schafft der Vers, sondern auch Gleichmass, indem er die besten Stellen und die weniger guten auf ein poetisches Niveau zwingt.

Schiller und Goethe überwinden so die Prosa im Drama. Beide kommen von ihr her, haben von der Unmittelbarkeit des Prosa-Erlebnisses so viel in den Vers aufgenommen, als er verträgt, und schauen jetzt auf die ungebundene Form als auf eine niedere Entwicklungsstufe herab.

Schiller ist durch sein Festhalten am Idealischen so an den Vers gebunden, dass er nicht zur Einsicht in den verschiedenen Ausdruckswert der beiden Formen kommt.

Goethe dagegen hatte bereits bei der Umarbeitung der „Iphigenie" für ein paar fertige „zarte" Stellen den Vers als „Joch" empfunden.[386]) 1808 hat er sich nicht entschliessen können, der Szene „Trüber Tag" im Faust durch Versifizierung die grellen Töne des Entsetzens zu nehmen, während er 1798 durch Verse in einigen tragischen Szenen „die unmittelbare Wirkung des ungeheuren Stoffes" „gedämpft" hatte.[387])

Goethe hat 1808 gefühlt, dass die Unmittelbarkeit des Erlebnisses für den Dichtenden und den Geniessenden in der Prosa unter Umständen

besser als in Versen zur Geltung kommt, dass Vers und Prosa nicht gegeneinander auszuspielen sind, weil sie zwei verschiedene Erlebnisformen darstellen.

Dass die von Goethe vorgefühlte Erkenntnis einer späteren Zeit vorbehalten bleibt, liegt einmal daran, dass um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts zum neuzehnten die in den vorhergehenden Jahrzehnten dauernd lebendig gewesene Tendenz nach Loslösung der Kunst von verstandesmässigem, die Kunst bevormundendem Realismus siegt, am Ausgang die ehrliche Entfernung des Dichters von der Wirklichkeit verlangt wird, und dass das hohe Drama dieser Tendenz mit unterliegt. Da seine poetische Wirklichkeit nur im Vers einen äquivalenten Ausdruck findet, steht die Prosa als belanglos zur Seite.

Der zweite Grund ist, dass der Vers um die Wende des Jahrhunderts mit seinem Mass so viel Reichtum aus dem Prosa-Spracherlebnis der Geniebewegung verbindet, dass die Mannigfaltigkeit der Prosa nirgends vermisst wird, zumal sich in dieser Zeit nur eine unkünstlerisch realistische oder platte Prosa im Drama zum Vergleich bietet.

Dass ein hohes Drama nicht idealisch sein muss, infolgedessen auch andere Anforderungen an die Form stellen kann, hat das neunzehnte Jahrhundert bewiesen.

Anmerkungen.

1. Vergl. Albert Köster, Ueber Sprechverse des sechzehnten Jahrhunderts. = Berichte über die Verhandlungen der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philol.-Hist. Klasse 57. Bd. Leipzig 1905. S. 1 ff.
2. Rebhuns „Geistlich spiel von . . . Susannen . . .“ (Zwickau 1536), welches nach der „Lateiner Art“ in verschiedenen Versmassen geschrieben war (s. Vorrede zur „Klag des armen Mannes“ Bibl. des lit. Vereins. Stuttgart. Bd. 49. S. 182 f.), erscheint in einem Wormser Nachdruck 1538 wieder in Knittelversen. Bibl. d. lit. V.'s. Bd. 49. S. 185.

   Auch die Prosa wird in zwei Fällen in die üblichen Sprechverse umgeschrieben. Des H. Julius v. Braunschweig „Tragoedia von geschwinder Weiberlist einer Ehebrecherin“ wird von Olorinus Variscus 1605, die „Comoedia von Vincentio Ladislao“ durch Elias Herlicius 1601 wegen der ungewöhnlichen Prosaform, die H. J. v. Braunschweig unter den Eindruck der englischen Komödianten-Aufführungen gewählt hatte, „in Reim gebracht nach dem jetzigen Geschmack.“ s. Julius v. Braunschweig, hgb. von Holland. Stuttgart 1855. S. 557.
3. Wo Prosa für das Drama gefordert wird, scheint die Rücksicht auf das Theater der Grund zu sein. Rist, der als Student dem Theater nahe stand, verlangt in seiner Einleitung zum „Friedewünschenden Teutschland (1647) Prosa; denn nichts sei mühsamer als Verse im Schauspiel, und die Schauspieler sollten nicht an gewisse Reden u. Wörter gebunden sein. — Von Rist's „Irenaromachia“ weist Gaedertz eine Uebertragung in Verse aus dem Jahre 1631 nach. (Jahrbuch für niederdeutsche Sprachforschung. Jg. 1881. S. 106.) Der Grund für die Uebertragung ist offenbar die Absicht, das Stück literaturfähig zu machen.

   Kormart übersetzt französische und holländische Tragödien. Da er von vornherein ihre Aufführung im Auge hat, greift er zur Prosa. (1669—1675).

   Chr. Weises Forderung der Prosa beruht nicht auf künstlerischen Ueberlegungen. Seine Schüler sollen durch die Aufführung von Theaterstücken Lebensart lernen. Da sie nie in Verlegenheit kommen könnten, in Versen reden zu müssen, sei auf dem Theater die Prosa allein berechtigt. s. „Ungleich und gleich gepaarte Liebes-Alliance“ Görlitz 1708. Vorrede.
4. Corneilles „Polyeuct“ (1669 Leipzig), Vondels „Maria Stuart“ (Hall 1672) und „Die verwechselten Printzen, Oder Heraclius und Martian . . .“ (Dresden 1675). s. Waniek, Gottsched u. die deutsche Literatur seiner Zeit. Leipzig 1897. S. 100.
5. Uebersetzungen des Hofdichters Bressand. Auch Langes „Cid“ (Braunschweig 1699).
6. Der Bemühungen des Leipziger Rates um die Schaubühne gedenkt Gottsched in der Widmung seines „Cato“ an Lange (1732).
   Dem Theaterleiter Neuber verschafft Gottsched Abschriften von drei Bressandschen Uebersetzungen (Pradons „Regulus,“ Corneilles „Brutus.“ Racines „Porus“). Langes „Cid“ gehört mit zu den ersten Stücken des Neuberschen Repertoires. s. Deutsche National-Litteratur Bd. 42. S. 46. (Vorrede des Cato) und „Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, hgb. von Einigen Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft zu Leipzig. (Leipzig 1732—44. 8 Bde.) = Cr. B. VI. S. 522.

7. [Chr. H. Schmid] „Chronologie des deutschen Theaters" 1775. Neu hgb. von P. Legband Berlin 1902. S. 37. Es handelt sich wohl um einen Separatdruck. Chr. Fürers „Cinna" war schon 1702 erschienen in der Sammlung „Christliche Vesta und Irrdische Flora Oder verschiedene Geist- und Weltliche Gedichte."
8. „Parnassus Boicus". III. S. 178.
9. „Neue Zeitungen von gelehrten Sachen" 1725 S. 854.
10. Vorrede zu „Cato" (1732) DNL. 42. S. 43 „aber nur in ungebundener Rede übersetzt."
11. In den „Tadlerinnen" I. Bd. St. 44. S. 349 findet sich ein Hinweis auf die Regulus-Aufführung. Gottsched merkt an, das Stück sei durchaus in deutschen Versen verfasst — König hatte grossen Einfluss auf die Neubers, die sich am 15. II. 1727 verpflichtet hatten, unter Königs Anleitung für eine bessere Einrichtung des deutschen Schauplatzes u. der vorzustellenden Stücke zu sorgen. s. Waniek Gottsched. S. 120. Gottsched ist schon damals bemüht, die Truppe seinen Plänen dienstbar zu machen. Ehrgeizig beobachtet er jeden Schritt Königs.
12. Vorrede zu Cato. DNL. 42. S. 43—44.
13. Ebda. S. 41.
14. Neuber an Gottsched 28. Juni 1730 aus Hamburg. s. Danzel, Gottsched und seine Zeit. Leipzig 1848. S. 131.
15. Neuber an Gottsched 21. Juli 1731 aus Nürnberg. Ebda. S. 133. — 17. Sept. 1730 aus Hannover. Ebda S. 132.
16. In der „Vorrede" des „Cato" gibt Gottsched ein Verzeichnis der vorhandenen Stücke. DNL. 42. S. 46.
17. Danzel, Gottsched. S. 135.
18. Gottsched will sich das Vertrauen des hohen Gönners zu seiner Theaterreform erhalten. Die Adligen hatten Furcht, die deutschen Truppen spielten aus Mangel an regelmässigen Stücken doch wieder unregelmässige.
19. Cr. B. VI S. 521—22.
20. [Wilhelm von Borck] „Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Trauerspiels von dem Tode des Julius Caesar. Aus dem englischen Werke des Shakespear". hgb. von J. F. Lamprecht. Berlin 1741.
21. Voltaire fürchtet den Verfall der Tragödie durch Einführung der fünffüssigen Jamben. „Cela n'est pas plus difficile à faire qu'une lettre. Si on s'avise de faire des tragédies en vers blancs, la tragédie est perdue." Préface d'Oedipe. 1718.
22. „Versuch einer Critischen Dichtkunst" Leipzig 1730. S. 319—21 = Cr. D.[1] „Grundlegung einer Deutschen Sprachkunst" Leipzig 1748. S. 518.
23. „Der Deutschen Gesellschaft in Leipzig Eigene Schriften und Uebersetzungen in gebundener und ungebundener Schreibart. Der Andere Theil. Leipzig 1734. S. 279: „Gedicht an Herrn M. Schellhafern" Alle 79 fünffüss. Jamben ohne Enjambement.
24. Ebda.
25. Cr. D.[1] S. 315.
26. Cr. D.[1] S. 99.
27. Gottsched an Manteuffel. 31. Mai 1738. s. Danzel. Gottsched. S. 29.
28. Cr. B. I. S. 99.
29. S. 74.
30. Cr. D.[1] S. 213 u. 216.
31. Cr. D.[1] S. 282—84 und S. 324.
32. Cr. D.[1] S. 600 u. S. 578.
33. Cr. D.[1] S. 315.
34. „Die Vernünftigen Tadlerinnen." Erster Jahr-Theil 1725. 17. St. (25. IV. 1725) S. 132—134. Cr. D.[1] S. 571 u. 73.
35. Cr. B. V. S. 104. Cr. D.[1] S. 706. „Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste" IV. Bd. (1748) S. 368.

36. H. K. H. von Trautzschen „Deutsches Theater“ I. 1772.
37. „Bemühungen zur Beförderung der Critik und des guten Geschmacks.“ (Halle) 1745. X. Stück S. 143.
XI. Stück. S. 198.
38. Cr. D.[1] S. 245.
39. Ebda. S. 303 u. 314.
40. Ebda. S. 303 u. Cr. D.[3] S. 390.
41. Ebda. S. 257.
42. Ebda. S. 289.
43. Ebda. S. 315.
44. Gottsched, „Oden“ (1738) Vorrede. Cr. B. V. S. 104.
45. L. Fr. Hudemanns Proben einiger Gedichte und Poetischen Uebersetzungen, Denen ein Bericht beygefüget worden, welcher von den Vorzügen der Oper vor den Tragischen und Comischen Spielen handelt.“ Hamburg 1732. S. 147 f. u. S. 150.
46. „Neuer Büchersaal“ IV. (1748) S. 368.
47. Cr. D.[1] S. 121.
48. Gottsched an Bodmer. 7. Okt. 1732. s. Waniek, Gottsched. S. 191.
49. Cr. B. III. (1734) S. 291—92.
50. Hudemann an Gottsched. 12. April 1735. s. Danzel, Gottsched S. 117.
51. Ebda.
52. Cr. B. III. (1734) S. 605—06.
53. „Des Herrn H. Fr. von Uffenbach Gesammlete Nebenarbeit“ Hamburg 1733.
54. Cr. B. VI. Bd. (1740) S. 502.
55. Cr. B. III. (1734) S. 606.
56. Cr. B. V. (1738) S. 343—44.
57. „Cato, ein Trauerspiel. Aus dem Englischen des Herrn Addisons übersetzt von L. A. V. Gottsched“ Leipzig 1735. (Eine zweite Aufl. 1753.)
58. s. Gottscheds Vorrede zu: „Des Herrn Racine Trauerspiel Iphigenia vor einigen Jahren ins deutsche übersetzt . . .“ Leipzig 1734. — Einige Fehler seines „Cato“ hat Gottsched mit dem „Zwang der gereimten Verskunst“ entschuldigt. s. Cr. B. II. S. 68.
59. s. Text. S. 9.
60. Cr. B. I. (1732) S. 99.
61. In „Der Sieg der Beredsamkeit, aus dem französischen der Frau von Gomez übersetzt von L. A. V. Kulmus. Leipzig 1735.
Wieder abgedruckt in „Der Frau L. A. V. Gottsched Sämmtl. Kleinere Gedichte“ 1763 (Leipzig) S. 129—141.
62. Cr. B. VI. S. 485. (1740)
63. Cr. D.[1] S. 315.
64. Hudemann hatte in den „Proben“ S. 150—151 Prosa für die Comödie gefordert. Gottsched antwortet, die jambischen Verse seien durchaus natürlich. Die Reime könne man ja bequem weglassen. Cr. B. III. (1734) S. 292.
65. In der Kritik der Uffenbachschen „Nebenarbeit“ hält Gottsched den achtfüssigen Jambus für möglich in Lustspielen. Cr. B. III. (1735). S. 606.
66. Straube's „Versuch eines Beweises, dass eine gereimte Comödie nicht gut seyn könne.“ Cr. B. VI. (1740). S. 466 ff.
67. Cr. B. VI. (1740). S. 473.
68. „Die Deutsche Schaubühne nach den Regeln und Exempeln der Alten.“ (Leipzig 1740—45. 6 Bde.) VI. Bd. (1745). Vorrede.
69. Cr. D.[4] S. 652.
70. In dem in der 4. Aufl. der Cr. D. neu aufgenommenen Kapitel über Prosa-Gattungen wird die Prosa als nicht vollwertige Form behandelt. s. S. 505 f.
71. „Neuer Büchersaal.“ II. (1746). S. 439.
72. „Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit.“ IV. Bd. (1754). S. 694. V. Bd. (1755). S. 28. VI. Bd. (1756). S. 66.

73. „Ursachen, warum ein Trauerspiel nothwendig in Versen geschrieben seyn müsse.“ Cr. B. VII. (1741). S. 647—56. bes. S. 650 f.
74. „Bemühungen zur Beförderung der Critik und des guten Geschmacks.“ Halle 1743. 4. Stück. S. 195—211. Bes. S. 202 f.
75. s. J. Elias Schlegels Aesthetische und Dramaturgische Schriften = Deutsche Litteratur-Denkmale des 18. und 19. Jhd.'s. Bd. 26, hgb. von J. v. Antoniewicz. Heilbronn 1887. Einleitung. S. IV.
76. „Schreiben an den Herrn N. N. über die Komödie in Versen.“ Cr. B. VI. (1740). S. 624–51.
77. Im zweiten Artikel „Andere Vertheidigung der nicht gereimten Comödien wider die Einwürfe des Herrn Schlegel“ (Cr. B. VII. 1741. S. 287) behauptet Straube, er habe sich nur gegen die Reime wenden wollen, nicht gegen die Verse. (S. 288.) Dem widerspricht: Cr. B. VI. 471. Die deutsche Sprache habe Wörter, welche des Silbenmasses nicht fähig seien. VI. 481. Der Ausdruck des Comödienschreibers solle der Natur so nahe als möglich sein. VII. 291. „Und daher ist es klar, dass in der Nachahmung allemal weniger, niemals aber mehr seyn könne.“ VII. 294. Je grösser die Uebereinstimmung von Original und Nachahmung sei, um so grösser sei das Vergnügen.
78. Cr. B. VI. S. 626—27.
79. Ebda. S. 625 f.
80. Ebda. S. 642.
81. Ebda. S. 633—34.
82. Ebda. S. 643.
83. Ebda. S. 646.
84. „Abhandlung von der Nachahmung.“ § 1—15. Cr. B. VIII. 1742. St. 29. § 16—21 Cr. B. VIII. 1743. St. 31. § 22—24 „Neuer Büchersaal“ Bd. I. 1745. St. 5. Bes. Cr. B. VIII. S. 63.
85. „Neuer Büchersaal“ I. Bd. 1745. S. 432.
86. „Herodes der Kindermörder . . . durch J. Klaj Nürnberg 1645“ = Cr. B. VII. (1741). S. 355—78. Bes. S. 373.
87. Cr. B. VI. (1740). S. 471.
88. Vossius: „res, quâ imitamur est materia, ex qua conficitur poema.“ Vergl. D. L. D. Bd. 26. S. XXXIX.
89. Ueber Fraguier ebda.
90. Crit B. VI. (1740). S. 626—27.
91. s. Anm. 85.
92. Cr. B. VI. 635.
93. Cr. B. VI. 644—45 und Vorrede zur gereimten Uebersetzung des Ruhmredigen von Destouches. 1745. Bl. 5a.
94. Cr. B. VI. S. 644.
95. Es existieren von dem Nachspiel nur drei Szenen. s. J. E. Schlegels Werke. Hbg. von J. H. Schlegeln. Kopenhagen u. Leipzig. 1761 ff. II. S. 622—38. (1762).
96. Ebda. S. 469 ff.
97. Ebda. S. 599 ff.
98. Ebda. S. 523 ff.
99. „Lucretia“ 1740 in Prosa. cr. 60 Alexandriner ausgeführt. Ebda. S. 13. „Elektra“ 1740 Prosa, dann in Alex. umgeschrieben. Ebda. I. Bd. S. 395 ff. „Gothrika.“ 1747. Prosa (Entwurf). Ebda. II. S. 549 ff.
100. s. Vorbericht zu II. Bd. S. 3.
101. Litterarische Pamphlete aus der Schweiz. Nebst Briefen an Bodmern. Zürich MDCCLXXXI. El. Schlegel an Bodmer 6. Sept. 1748. S. 127 f.
102. „Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit.“ Bd. 11. (1761). S. 901.
103. Vorrede Bodmers zu J. J. Breitingers „Critischen Dichtkunst“. Zürich 1740. S. 3.

    Vorrede Bodmers zu J. J. Breitingers „Critischen Abhandlung von der Natur, den Ansichten und dem Gebrauche der Gleichnissen.“ Zürich 1740.
104. Vergl. H. v. Stein, Die Entstehung der Neueren Aesthetik. Stuttg. 1886. S. 284.

105. „Die Diskourse der Mahlern.“ Zürch 1721. S. 39.
„Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungs-Krafft . . .“ Franckfurt u. Leipzig 1727. S. 238.
Vergl. J. Bayer, Von Gottsched bis Schiller. Prag 1863. 1869. S. 77.
106. „Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungs-Krafft . . .“ S. 118.
107. Der Stil wird als Ausdruck des Charakters des Dichters bezeichnet. So bei J. G. Sulzer. „Allgemeine Theorie der schönen Künste“. Neue ver. Aufl. Leipzig 1787. [1. Aufl. 1771–74.] IV. Bd. Artikel: Schreibart. S. 271.
Aehnlich Bodmer in den „Critischen Briefen“. Zürich 1746. S. 101 u. 105 u. Klopstock im „Nord. Aufseher“ II. 1759 105. St. S. 386.
108. „Die Diskourse der Mahlern“. S. 49—50.
109. Breitinger „Crit. Dichtkunst“. Fortsetzung. Zürich 1740. S. 455.
110. Ebda. S. 446.
111. Ebda 436 f.
112. [J. J. Bodmer] „Critische Briefe“. Zürich 1746. S. 60.
113. Breitinger, „Crit. Dichtkunst“. Forts. S. 467.
114. Ebda. S. 454.
115. Ebda. S. 467 f.
116. [Bodmer] „Neue Critische Briefe“. Zürich 1749. S. 361—65.
117. Gegen gereimte Verse ist er bereits in den „Diskoursen“. S. 49—56.
Der Brief vom 5. V. 1725 findet sich in Alois Brandl, B. H. Brockes. Nebst darauf bezüglichen Briefen von J. U. König an J. J. Bodmer. Innsbruck 1878. S. 141.
118. „Thirsis und Damons freundschaftliche Lieder.“ Zürich 1745. Anhang: „Erzehlungen aus Thomsons Englischem“: fünffüssige Jamben mit freier Caesur. Ebenso in der Erzählung Hippomedons in den „Malern der Sitten“ (1746) s. Gleim an Bodmer 29. April 1747 („Briefe der Schweizer Bodmer, Sulzer, Gessner“). Hgb. von W. Körte. Zürich 1804 S. 49.)
119. „Literarische Denkmale von verschiedenen Verfassern“ [alles von Bodmer]. Zürich 1779. S. 169.
Auch später noch. s. Bodmer an Lange 12. Sept. 1747. (Lange, „Sammlung gelehrter und freundschaftlicher Briefe.“ Halle 1769—70. I. S. 158.
120. s. Waniek, „Pyra . . .“ Leipzig 1890. S. 100.
121. „Der erkannte Joseph und der keusche Joseph. Zwey tragische Styke in fynf Aufzygen.“ Zyrich 1754.
122. „Kritische Betrachtungen und freye Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schau-Bühne.“ Bern 1743. Mit einer Zuschrift an die Frau Neuberin.
123. Vergl. Lessing 39. Litteraturbrief. = G. E. Lessing's sämtliche Schriften hgb. von K. Lachmann. Dritte Auflage durch Franz Muncker. Stuttgart 1886 ff. [= LM³.] VIII Bd. S. 80.
124. „Briefe der Schweizer“ hgb. von Körte. S. 43.
125. Sulzer, „Allgemeine Theorie der schönen Künste“². Artikel: Tragödie. S. 477.
126. Ebda. Art.: Vers S. 557.
127. Ebda. Art.: Versart. S. 559.
128. Ebda. S. 560.
129. Ebda. Art.: Prosa. S. 617.
} Vers als Mittel.
130. Ebda. Art.: Tragödie. S. 477.
131. „Gedanken über die Natur der Poesie“ in: „Der nordische Aufseher“ hgb. von J. A. Cramer. Kopenhagen u. Leipzig. II. Bd. 1759. S. 383.
133. „Geistliche Lieder.“ Kopenh. u. Leipzig 1758. Vorrede S. 15.
134. „Von der Nachahmung des griechischen Sylbenmasses im Deutschen“ = Messias II. Halle 1756. S. 6
135. Vorwort zu „Salomo.“ Magdeburg 1764.
136. Wer in der Harmonie keine genügende Bindung sah, lehnte diesen Vers ab. Lessing und Herder zogen Gleims regelmässige Verse vor. s. Fr. Muncker, Fr. G. Klopstock. Stuttgart 1888. S. 355.

137. Zachariä an Klopstock 27. Jan. 1764 = „Klopstock und seine Freunde.“ Halberstadt 1810. II. S. 170.
138. Baumgarten „Aesthetica“ I. 1750. II. 1758. Vergl. Bergmann, „Die Begründung der deutschen Aesthetik“. Leipzig 1911. S. 14.
139. G. F. Meyer „Anfangsgründe aller Schönen Wissenschaften und Künste.“ Halle 1748—1750.
140. G. F. Meier „Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste“. Halle 1757. Vergl. Bergmann , die Begründung . . .“ S. 100.
141. Batteux, Les beaux arts, réduits à un même principe 1746.
Cours des belles lettres 1747.
142. „Auszug aus des Herrn Batteux schönen Künsten . . . von J. Chr. Gottscheden“. Leipzig 1754. [Mit Zusätzen und Anmerkungen.]
143. [J. A. Schlegel] , Batteux, Einschränkung der schönen Künste auf Einen einzigen Grundsatz, aus dem französischen übersetzt, und mit einem Anhange einiger eignen Abhandlungen versehen.“ Leipzig 1751.
144. Ebda. S. 349 u. 359.
145. Ebda. S. 273 ff.
146. Ebda. S. 291.
147. Ebda. 3. Aufl. 1770. II. S. 177.
148. Ebda. (1. Aufl.) S. 293.
149. Uebereinstimmung mit Gottsched noch vorhanden in den „Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters.“ Stuttg. 1750. Es soll unter anderem übersetzt werden: von Italienern und Holländern das „Regelmässige“ Shakespeare, aber auch Dryden.
In der „Kritik über die Gefangnen des Plautus“ werden Corneille's Kunstgriffe gelobt. Voltaires Brief über das englische Theater wird übersetzt.
Von 1751 an löst sich Lessing von Gottsched los: 1751 „Das Neueste aus dem Reiche des Witzes.“ Berlin 1751 = LM³ IV. S. 413: Regeln würden aus Beobachtungen gewonnen. So oft ein Genie einen neuen Weg einschlage, könnten neue Regeln abgeleitet werden.
Ebda. IV. S. 399. Gegen den Reim und wohl auch gegen den Alexandriner im Drama.
Ebda. IV. S. 397. Feindliche Gesinnung gegen Gottsched.
Ebenso in den „Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiel“ = Theatr. Bibliothek 1754. 1. St. = LM³ VI. S. 6.
150. „Hannibal.“ Nach Marivaux in Alex. 1747 – 48 geschrieben. LM³ III. S. 235 f.
„Die beyderseitige Ueberredung.“ Schäferspiel. in Alex. 1748 geschr. LM³ III. S. 256 f.
„Catilina.“ Uebersetzung des Crébillonschen Trauerspiels in Alex. LM³ III. S. 258 ff.
151. „Giangir, oder der verschmähte Thron.“ Trauerspiel. Fragment in Alex. 1748. LM³ III. 247 f.
152. „Samuel Henzi“ Trauerspiel. Fragment. LM³ V. S. 98 f.
153. Michaelis in den „Gött. Gelehrten Anzeigen“. 1753 am 31. Dezbr.
154. LM³ IV. S. 399.
155. Ramler an Gleim 25. Juli 1755 s. Bibl. des Lit. Vereins in Stuttgart. CCXLII. S. 206.
156. „Einleitung in die Schönen Wissenschaften. Nach dem französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehrt durch C. W. Ramler.“ Leipzig 1756—58. III. S. 305 f.
157. „Cephalus und Prokris.“ Berlin 1778. „Cyrus und Kassandane.“ Berlin 1786.
158. J. El. Schlegels Werke. 1761 ff. II. Bd. S. 637.
159. Lessing an Ramler 18. Dez. 1778. LM³ XVIII. S. 296.
160. Wielands „Erzaehlungen“ (1752) rezensiert in der „Berl. priv. Zeitung“ 15. März 1753. LM³ V. S 159.

161. „Kleonnis.“ cr. 1758 entstanden. LM³ III. S. 364 f.
„Horoscop.“ 1758—59 entstanden. LM³ III. S. 378 f.
„Fatime.“ 1759 entstanden. LM³ III. S. 393 f.
162. E. v. Kleist „Cissides und Paches“. Berlin 1759 (geschr. 1758).
163. v. Cronegk „Der ehrliche Mann“ 1754—56 geschrieben. Gedruckt: „Schriften“. Leipzig 1760. I. Bd.
164. Hamlet Monolog. 1757 geschrieben. Abgedruckt in den „Philosophischen Schriften“. Berlin 1761. = „M. Mendelssohns Gesammelte Schriften.“ Leipzig 1843. I. S. 322.
165. „Lady Johanna Gray. Ein Trauerspiel“ von C. M. Wieland. Zürich 1758.
166. „J. Thomsons Sophonisba, ein Trauerspiel aus dem Englischen übersetzt und mit Anmerkungen erläutert . . . von J. H. Schlegeln.“ Leipzig 1758.
167. „Neue Probstücke der Englischen Schaubühne, aus der Ursprache übersetzet von einem Liebhaber des guten Geschmackes.“ Basel 1758. 3 Thle.
168. 40. Litteraturbrief. LM³ VIII. S. 86 f.
169. LM³ V. S. 168.
170. L. an Nicolai im Nov. 1756. LM³ XVII. S. 64 ff.
L. an M. Mendelssohn LM³ XVII. 79 ff.
Vorrede zu „Des Herrn Jacob Thomson sämtl. Trauerspiele.“ Leipzig 1756.
Am 19. Febr. 57 schickt Lessing Brawes „Freigeist“ mit grossem Lob an Nicolai. LM³ XVII. S. 94.
171. Diderot, Père de Famille 1758. Préface: Der Endzweck des Trauerspiels sei Rührung. Nur das Wahre rühre. Daher sei grösste Natürlichkeit, also auch Prosa nötig.
172. Vergl. A. Eloesser „Das Bürgerliche Drama“. Berlin 1898. S. 26.
173. „Der Renegat, ein bürgerliches Trauerspiel“ von Breithaupt. Wien 1764. Abgedruckt in „Neue Sammlung von Schauspielen“. Wien II. Bd. 1764.
„Beverley oder Der Spieler. Ein bürgerliches Trauerspiel in Versen nach dem Englischen des Herrn Moore.“ Von J. H. Steffens. Wien 1765.
174. Faustfragment. Ende 1758 geschrieben. Vergl. E. Schmidt, Lessing. 2. Aufl. I. S. 371. Veröffentlicht im 17. Litteraturbrief. 16. Febr. 1759. = LM³ VIII. S. 41. Fragment = LM³ III. S. 382 f.
175. Aiax Fragment. 1758–60 entstanden. LM³ VIII. S. 376 f.
176. Lessing an Gleim. 12. Mai 1759. LM³ XVII. S. 163.
177. Lessing an Gleim. Letzter März 1759. LM³ XVIII. S. 161.
178. Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste [= B. d. sch. W.] I. Bd. 1757. 8. 55 f.
179. Nicolai an Lessing. 23. Aug. 1757. LM³ XIX. S. 108.
180. Nicolai an Lessing. Ebda.
181. 51. Litteraturbrief. 16. Aug. 1759. LM³ VIII. S. 145.
182. „Seneca.“ Ende 1757 angefangen. E. v. Kleist's „Werke“ hgb. von A. Sauer I.
Vergl. Kleist an Gleim. 19. Jan. 1757: „Lessing will, dass ich ein Trauerspiel Seneca machen soll.“ (Danzel, Lessing I. S. 430.) „Werke“ II. S. 471.
183. „Hamburgische Zeitung.“ 1768. 48. St.
184. Kleist an Gleim. 25. Febr. 1758 = „Werke“ II. S. 478.
185. 51. Litteraturbrief. 16. Aug. 1759. LM³ VIII. S. 145.
186. 39. Litteraturbrief. 1759. LM³ VIII. S. 84.
187. Gleim an Lessing. 15. April 1759. = LM³ XIX. S. 143.
188. [Schmid] „Chronologie des deutschen Theaters“. Neudruck. S. 131. Vergl. auch Schmid „Taschenbuch für die Schaubühne“. Gotha 1783. „Fortschritte der dramatischen Dichtkunst“ S. 90, wo auf das Ungewöhnliche der Erscheinung hingewiesen wird.
189. B. d. sch. W. V. Bd. 1759. S. 311—17. Die „Gött. gelehrt. Anz.“ 18. Febr. 1760 halten den einzigen, der bisher ein Prosadrama veröffentlicht hat, E. v. Kleist, für den Verfasser.
190. Lessing an Gleim. 12. Mai 1759. LM³ XVII. S. 163.

191. Lessing an Gleim. 13. April 1760. LM³ XVII. S. 176.
192. Lessing an Gleim. 31. Okt. 1766. LM³ XVII. S. 224—25.
193. 51. Litteraturbrief. 16. Aug. 1759. LM³ VIII. S. 143.
194. Hamburgische Dramaturgie = H. D. (19. St. 3. Juli 1767.) LM³ IX. 263.
195. Ebda. S. 262.
196. Ebda. S. 214.
197. Ebda. S. 236.
198. Ebda. S. 245.
199. LM³ X. S. 137.
200. Ebda. S. 30—31.
201. In Berlin. 1765.
202. Karl Lessing an Lessing. 3. Febr. 1772. LM³ XX. S. 127.
203. Lessing an Elise Reimarus. 16. Dez. 1778. LM³ XVIII. S. 296.
204. Lessing an Ramler. 18. Dez. 1778. LM³ XVIII. S. 296.
205. El. Reimarus an Lessing. 17. Nov. 1779. LM³ XXI. S. 277.
206. Für die Annahme, dass Gleims „Halladat oder Das rothe Buch“ (Hamburg 1774), dessen Blankverse gut zum orientalischen Ton passten, die Wahl des Blankverses für den „Nathan“ befürwortet habe, liegt eine Notwendigkeit nicht vor.
207. „Briefe, die Einführung des Englischen Geschmacks in Schauspielen betreffend, wo zugleich auf den Siebzehnten der Briefe, die neue Litteratur betreffend, geantwortet wird.“ Frankf. u. Leipz. 1760.
208. Vergl. „Theater der Teutschen“. Berlin u. Leipzig. 1766 ff. 19 Bde.
[Schmid] „Chronologie des deutschen Theaters“. 1760 ff.
209. [Schmid] „Chronologie“. Neudruck. S. 135.
210. J. v. Sonnenfels „Briefe über die Wienerische Schaubühne“. Wien 1768—69. = Wiener Neudrucke. 7. Bd. Wien 1884. 34. Schreiben. 22. Julius 1768. S. 200 ff.
211. Ebda. 6. Schreiben. 23. Jäner 1768. S. 32 ff.
212. Ebda. S. 93.
213. Ebda. S. 243.
214. Ebda. S. 288.
215. „Irene, ein christliches Trauerspiel in drey Aufzügen.“ Wien 1781.
216. „Tumelicus oder der gerächte Hermann. Ein Trauerspiel in Prosa mit Chören. Von dem Verfasser der dramatischen Unterhaltungen.“ Wien 1774.
217. „Virginia oder das abgeschaffte Dezemvirat.“ Ein Trauerspiel in fünff. Jamben. Wien u. Leipzig 1790.
218. Anmerkung zu „Antiope“ (1772). Sämtl. Werke. II. Bd. 80 ff. (Wien 1814).
219. Ebda. S. 81.
220. Vorbericht des Verfassers zur zweyten Auflage seiner sämtlichen Schriften = Sämtl. Werke. I. Bd. S. 46. (Wien 1814.)
220a. Ebda. S. 94 ff.
221. Wielands „2. Brief an einen jungen Dichter“. Teutscher Merkur [= TM] Okt. 1782. 4. Vierteljahr S. 82 f.
222. „Dritter Brief“ TM. März 1784. 1. Vj. S. 228 ff.
223. Heufeld „Hamlet, Prinz von Dänemark. Trauerspiel in fünf Akten nach Shakespeare.“ Wien 1773.
224. Ramler, Batteux Uebertragung. Erster Theil. 3. Abschnitt. S. 175 f.
225. B. d. sch. W. V. (1759.) S. 311—17.
226. B. d. sch. W. Bd. IV. (1759.) S. 785—802. Ebda. V. (1759.) S. 117 f. Ebda. XII. (1765.) S. 76 ff. Ebda. XII. (1765.) S. 305—15.
„Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste“ [= N. B. d. sch. W.] I. (1766.) S. 111.
227. B. d. sch. W. XII. 1765. S. 305 ff.
228. Klotz „Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften“ [= D. B. d. sch. W.] Halle 1767 ff. I. Bd. S. 103.
„Hamb. Unterhaltungen.“ Jan. 1767. III. Bd. S. 179.

229. Gleim an J. A. Schlegel. 27. Febr. 1751: Batteux sei in seiner Uebertragung ihm am angenehmsten. S. Schnorrs Archiv IV. S. 13.
230. Gleim an J. A. Schlegel. 6. Jan. 1767. S. Schnorrs Archiv IV. S. 14.
231. „Der Tod Adams, ein Trauerspiel von Herrn Klopstock, in Verse gesetzt von dem Verfasser der preussischen Kriegslieder." Berlin 1766.
232. Klopstock an Gleim 19. Dez. 1767 s. „Klopstock und seine Freunde." Halberstadt 1810. II. Bd. S. 193—94.
233. „Allgemeine Deutsche Bibliothek" 1765 ff. Berlin [= A. D. B.] X. S. 238 ff.
234. Der versifizierte „Tod Adams" wurde in Halberstadt auf Betreiben Gleims aufgeführt. Vergl. Fr. Muncker, Fr. G. Klopstock. (Stuttg. 1888) S. 305.
235. Gessner an Gleim. 16. Juni 1767. s. „Briefe der Schweizer" hgb. v. Körte S. 371.
236. J. H. Steffens „Philotas". Zelle 1764.
237. „Seneca, ein Trauerspiel des Herrn von Kleist, versificiert von A. S. G. M. D." Altona 1767.
238. Chr. H. Schmid „Taschenbuch für die Schaubühne" S. 90—91. (Gotha 1783.)
239. E. v. Kleist an Gleim 25. Febr. 1758 s Kleist's „Werke" hgb. von A. Sauer II. Bd. S. 478.
240. Vorbericht zu „Seneca". „Werke" I. Bd. S. 270 f.
241. „Codrus, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen." Zuerst gedruckt im Anhang zum 1. u. 2. Bd. der B. d. sch. W. 1758.
242. „Hamb. Unterhaltungen" 1770 IX. Bd. S. 91.
243. „Der ehrliche Mann, der sich schämet, es zu seyn" = „Des Fr. J. F. von Cronegk Schriften" hgb. von Uz. Anspach 1760. (zw. 1754 u. 56 geschrieben.)
244. „Gedanken über das Trauerspiel Codrus" in einem Briefe an H**. s. „Schriften" I. Bd. 1760.
245. Vorrede zum 1. Teil des „Beytrages zum deutschen Theater" Leipzig. 1759 bis 1768. Schmid's „Chronologie" gibt Weisses Absicht als Tatsache wieder. Neudruck. S. 130.
246. Vorrede zum 2. Teil des „Beytrages" 1763.
247. Vorrede zum 3. Teil des „Beytrages" 1764.
248. Chr. F. Weisses „Selbstbiographie" hgb. von Chr. E. Weisse. Leipzig 1806. S. 103.
249. Am 28. Jan. 1767 in Hamburg. s. J. Minor, Chr. F. Weisse. Innsbruck 1880. S. 230.
250. „Hamburg. Unterhaltungen" 1767 III. Bd. S. 179.
251. „Romeo und Julie" (1767) Vorrede.
252. „Selbstbiographie" S. 147.
253. Vorrede zum „Jean Calas" (1774) = „Trauerspiele" Leipzig 1776—80 V.
254. „Der Freigeist" bürgerliches Trauerspiel. Zuerst gedruckt in der B. d. sch. W. Anhang 1758. S. 97—190.
255. „Trauerspiele" hgb. von Karl G. Lessing u. Ramler. Berlin 1768. Vorbericht.
256. 81. Litteraturbrief. 7. Febr. 1760. LM^3 VIII, 216.
257. „J. Thomsons Sophonisba, ein Trauerspiel aus dem Englischen übersetzt . . . von J. H. Schlegeln" Leipzig 1758 Vorrede.
258. „Trauerspiele aus dem Englischen übersetzt durch J. H. Schlegel." Kopenhagen u. Leipzig 1764. Vorrede.
259. Thomson's „Agamemnon" und „Coriolan" übersetzt und erläutert. Kopenh. u. Leipzig 1760.
260. B. d. sch. W. XII. (1765) S. 76 ff.
261. Wieland hatte bereits 1752 den Blankvers ziemlich frei in seinen „Erzaehlungen" (Tübingen 1752) angewandt. Sie sind das erste grössere Originalwerk in Blankversen.
262. S. Vorbericht zu „Lady J. Gray" 1758.
263. B. d. sch. W. IV. (1759) S. 785—802.
264. s. „Ausgewählte Briefe von C. M. Wieland an verschiedene Freunde." Zürich 1815. I. Bd. S. 320.

328. „Tagebuch der Mainzer Schaubühne.“ Mainz 1788. (o. Vf.) VIII. Stück: „Ueber das versificierte Schauspiel.“
329. „Aesthetische Gespräche über die Grössesten dichterischen Kunstvorurtheile, Maschinenwerk, Reim und Silbenmass.“ Breslau u. Leipzig 1786. s. Rezension in den A.D.B. 74. Bd. (1786) S. 419.
330. T. M. 1792. 3. Bd. S. 81—98 „Erläuterungen über das rhapsodische Drama“ Gegen den Zusatz Wielands: T. M. 1793. I. Bd. S. 174—84.
331. J. J. Engel „Ideen zu einer Mimik.“ 34 ff. Briefe = II. Bd. S. 95 ff.
332. s. Iffland „Meine theatralische Laufbahn“ Leipzig 1798 = D.L.D. Bd. 24. S. 84 f.
Ebenso „Almanach fürs Theater“ hgb. von Iffland. Jg. 1807. S. 21.
333. s. Goethes Aufsatz „Weimarisches Hoftheater“ im „Journal des Luxus und der Moden.“ 3. März 1802 = Goethes Werke. Hist.-Krit. Ausgabe. Weimar 1887 ff. [= WA.] I. Abt. XL. Bd. S. 74 f.
334. „Journal des Luxus u. der Moden“ XV. Bd. (1799.) S. 89.
335. „Propyläen“ III. Bd. 1. St. S. 169 (Stuttg. 1800) = WA. I. Abt. XL. Bd. S. 67.
336. N. A. D. B. 56. Bd. (1804) S. 88.
337. Goethe zu Eckermann 29. Jan. 1826. „Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens“ von J. P. Eckermann. 11. Aufl. hgb. von H. Houben. Leipzig 1910. [= GE] S. 138.
338. Schink „Dramaturgische Fragmente.“ 4 Bde. Graz 1781—84. III. Bd. (1782.) S. 880.
339. W. H. v. Dalberg „Montesquieu oder die unbekannte Wohlthat. Ein Schauspiel in drei Handlungen.“ Mannheim 1787. Vorrede. S. XI f.
340. Gotter „Gedichte“ II. Bd. Gotha 1788. Vorrede.
341. Schink „Dramat. Fragmente“ I. Bd. (1781) S. 55.
342. Dalberg an F. L. W. Meyer 13. Juli 1786. s. „Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer, den Biographen Schröders“. 2 Teile Braunschweig 1847. I. Bd. S. 163.
343. N. B. d. sch. W. 34. Bd. (1787) S. 19—20.
344. N. B. d. sch. W. 57. Bd. (1796) S. 268.
345. W. H. von Dalberg „Der Mönch von Carmel, ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen.“ Berl. u. Leipzig 1787. „Schreiben an Herrn Gotter.“
346. „Zweyter Brief an einen jungen Dichter“. TM. 1782. IV. Bd. S. 83 f.
347. TM. 1792. III. Bd. S. 98.
348. Gotter „Gedichte“ II. Bd. Gotha 1788. Vorrede.
349. N. B. d. sch. W. 34. Bd. (1787) S. 19.
350. N. B. d. sch. W. 57. Bd. (1796) S. 270 (Besprechung der „Schauspiele von Fr. W. Gotter“ Leipzig 1795.
351. „Briefe über das versificierte Drama“. Leipzig 1801. 1. Brief. S. 3 ff.
352. TM. 1784. I. Bd. S. 228 ff.
353. J. J. Eschenburg „Entwurf einer Theorie . . .“ S. 190.
354. Ebda. S. 42 ff.
355. „Allgemeine Literatur-Zeitung“ Jena. 11. Juni 1788. (St. 140a) Sp. 546.
356. Schiller an Reinwald. 27. März 1783 s. S. B. I. Bd. S. 108.
357. Schiller an Dalberg. 24. Aug. 1784 S. B. I. Bd. S. 208
358. Vergl. Festschrift für Ludwig Urlichs, Würzburg 1880. S. 220 ff.
359. A. v. Klein „Dramaturgische Schriften“ Frankfurt 1781—87. I. Bd. Vorbericht S. XIII.
360. „Thalia“ hgb. von Schiller I. Bd 1. Heft. (Lenzmonat 1785) S. 99.
361. A. Streicher „Schiller's Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782–1785“. Stuttg u. Augsburg 1836 = DLD. Nr. 134 S. 146—47.
362. Schiller an Körner. 22. April 1787. S. B. I. Bd. S. 340.
363. Schiller an Körner. 26. Nov. 1790. S. B. III. Bd. S. 117.
364. „Briefe Schillers und Goethes an A. W. Schlegel.“ Leipzig 1846. 29. 8ter 95 = S. 4 und 9. Jenn. 96 = S. 10 f.

365. „Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache. Horen V. Bd. 1796. 1. St.
366. „Etwas über Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters.“ Horen VI. Bd. 1796. 4. St.
367. „Ueber dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen von A. W. Schlegel.“ Heidelberg 1809—11. II. Theil. 2. Abt. S. 85.
368. Schiller an Goethe. 7. April 1797. S. B. V. Bd. S. 173.
369. Schiller an Goethe. 18. März 1796. S. B. IV. Bd. 430.
370. Schiller an W. v. Humboldt. 21. März 1796. S. B. IV. Bd. S. 434—35.
371. W. v. Humboldt an Schiller 26. März 96. = „Neue Briefe Wilhelm von Humboldt's an Schiller“ 1796—1803 hgb. v. Ehrard. Berlin 1911 S. 62.
372. Schiller an Körner. 28. Nov. 1796. S. B. V. Bd. S. 124.
373. Schiller an Goethe. 16. Dez. 1796. S. B. V. Bd S. 134.
374. Schiller an Cotta. 14. Nov. 1797. S. B. V. Bd. 286.
375. Schiller an Körner. 20. Nov. 1797. S. B. V. Bd. 287.
376. Schiller an Goethe. 24. Nov. 1797. S. B. V. Bd. 289.
377. Goethe an Schiller. 25. Nov. 1797. WA. IV. Abth. XII. Bd. S. 360—61.
378. Sch. an G. 1. Dez. 1797. S. B. V. Bd. S. 292. Goethe ebenso an Schiller 2. XII 1797 = WA. IV. Abth. XII. Bd. S. 368 und Sch. an G. 24. Aug. 1798. S. B. V. Bd. S. 418.
379. Goethe an Seidel. 15. Mai 1787. WA. IV. Abth. VIII. Bd. S. 213.
380. 7. Okt 1786. „Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien.“ Schriften der Goethe-Gesellschaft. II. Bd. hgb von E. Schmidt. S. 152—53.
381. Goethe an Frau v. Stein. 23 Aug. 1786. WA. IV. Abth. VIII. Bd. S. 6. Goethe an Herder. 13. Jan. 1787. Ebda. S. 133.
382. Goethe an Herder. 14. Okt. 1786. Ebda. S. 32.
383. Goethe an Seidel. 15. Mai 1787. Ebda S 213.
384. Goethe an Schiller. 5. Mai 1798. Ebda. XIII. Bd S. 137.
385. Goethe zu Eckermann. 25. Okt. 1823. G E S. 46.
386. Goethe an Herder. 14. Okt. 1786. WA. IV. Abth. VIII. S. 32.
387. Goethe an Schiller. 5. Mai 1798. WA. IV. Abth XIII. S. 137.

Lebenslauf.

Am 4. Dezember 1887 wurde ich, Max Willy Grohmann, evangelisch-lutherischer Konfession, als Sohn des Postsekretärs Maximilian Grohmann in Bautzen geboren. In Dresden besuchte ich die Kreuzschule. Ostern 1908 verliess ich sie mit dem Zeugnis der Reife. Studiert habe ich nur in Leipzig. Ich hörte Vorlesungen über Deutsch, Geschichte, Französisch, Philosophie, Pädagogik und nahm an Uebungen in diesen Fächern teil. Professor A. Köster wies mich auf vorliegende Untersuchung hin. Für diese und andere Anregung danke ich ihm herzlich.